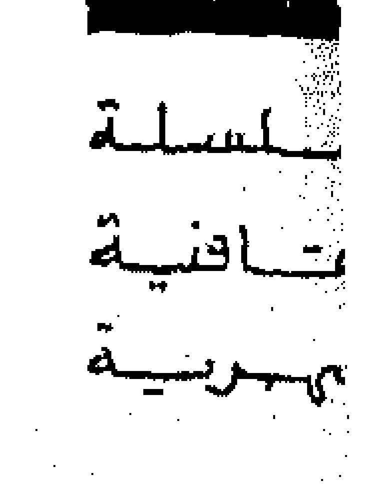
كتاب الهلال

فنون الكوميديا

من خيال الظل .. إلى نجيب الريحاني

الدكتور علي الراعي



سلسلة
ثقافية
شهرية

كتاب الهلال

KITAB AL-HILAL

سلسلة شهرية تصدر عن « دار الهلال »

رئيس مجلس الإدارة : **يوسف السباعي**

رئيس التحرير : **صالح جودت**

العدد ٢٤٨ رجب ١٣٩١ ســـبتمبر ١٩٧١

No. 248 - Septembre 1971

مركز الادارة

دار الهلال ١٦ محمد عـز العـــرب

تليفون : ٢٠٦١٠ (عشرة خطوط)

الاشتراكات

قيمة الاشتراك السنوى: (١٢ عددا) فى جمهورية مصر العربية وبلاد اتحادى البريد العـــربى والافريقى ١٠٠ قرش صاغ ـ فى سائر انحاء العالم ٥ر٥ دولارات أمريكية أو ٢ جك ـ والقيمة تســـدد مقدما لقسم الاشتراكات بدار الهلال : فى جمهـورية مصر العربية والســـودان بحوالة بريدية . فى الخـــارج بشيك مصرفى قابـل للصرف فى جمهورية مصر العربيـــة ـ والاســعار الموضحة اعلاه بالبريد العادى ـ وتضاف رسوم البريد الجـــوى والمســجل عند الطلب على الاسعار المحددة ..

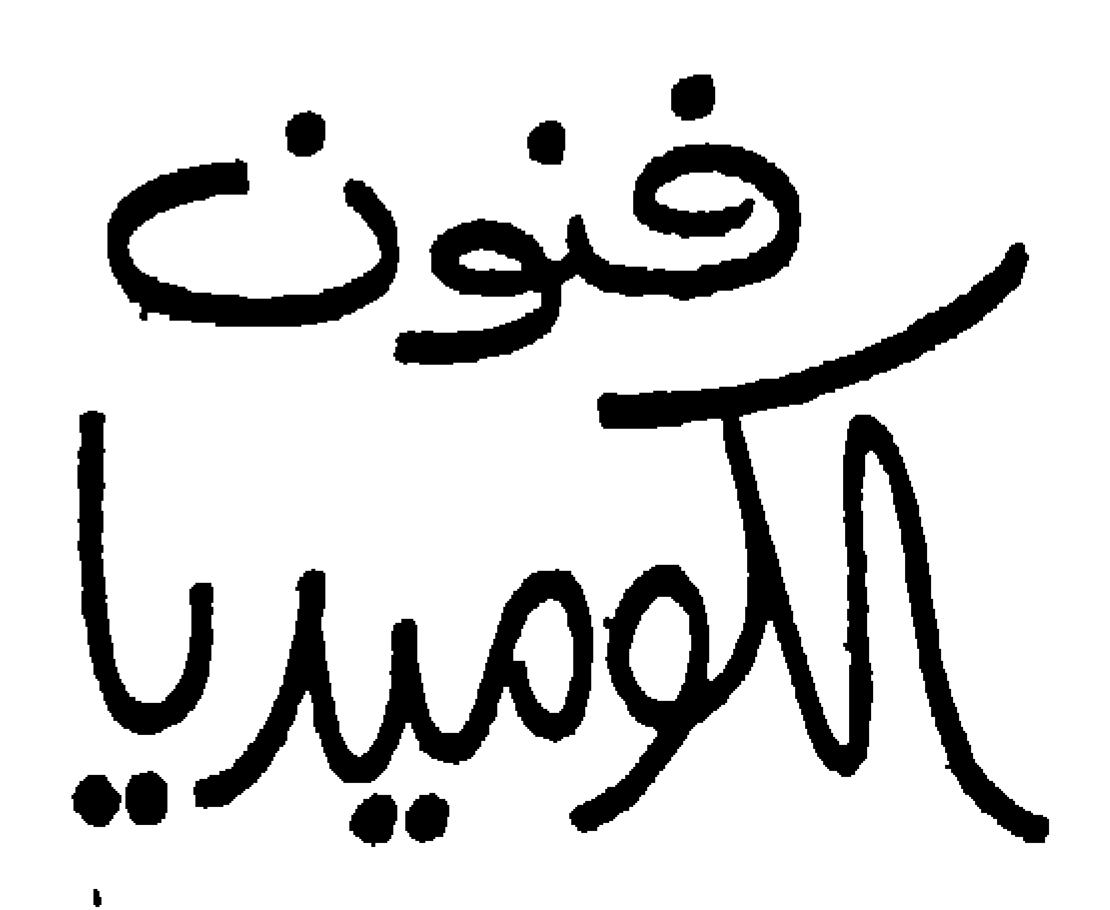
كتاب الهلال



سلسلة شهرية لنشر الثقافة بين الجميع

الغلاف بريشة الفنان
الفنان جمال قطب

الدكتور على الراعى



من خيال الظل إلى نجيب الريحانى

دار الهـلال

تقديم

بهذه الدراسة فى فنون الكوميديا على المسرح المصرى مضافا اليها دراستى السابقة للكوميديا المرتجلة اكون قد قطعت أرض الكوميديا المسرحية كلها منذ مصر المملوكية حتى يومنا هذا .

وقد كان همى فى هاتين الدراستين أن أقطع الارض أولا ثم اتمهل لدى بعض الاماكن التى تشوقنى أو تعدنى بنتائج هامة .

فعلت هذا وشعور واضح بالخطر يستحثنى ويستعجل خطواتى . خطر ان تندثر النصوص القديمة أو يقل الاهتمام بها . ومن ثم نسدر فيما نقوم به الان من انشاء كوميديا عصرية مقطوعة الصلة بتراث الماضى ، أو قليلة المعرفة به .

ولو أن هذا حدث فعلا لثبت ذلك الانفصام الخطر الذى نجده الآن بين كوميديا الجماهير العريضة ، وكوميديا المثقفين ، والذى جعل من الكوميديا المسرحية بنائين منفصلين : أحدهما يزدحم بالناس حتى ليضيق بهم يضحكون فيه ملء قلوبهم وبطونهم ، والثانى تغشاه كثرة من المثقفين ومن لف لفهم ، يستمتعون بالبسمة والفكرة المتألقة والضحكة العالية أحيانا .

ضحك وهذر وصوت عال فى البناء الاول وفكر وذكاء

وحوار رشيق فى البناء الثانى .

ولكن ، حبذا لو اتحد البناءان ، فقد كانا دائما متحدين فى عصور الكوميديا الزاهية .

عرف ارستوفان كيف يؤلف بين الفكر والفرجة فى عروضه المسرحية أيام مجد أثينا ، واستطاع بلوتس أن يمتع جماهير روما القديمة بالعرض المسرحي الناجح ، القائم على القصة والشخصية والفكاهة الزاعقة ، وشيء غير قليل من الفكر ، واللذع الاجتماعى .

واندمج فى فن موليير وشكسبير كل من المهرج والمفكر والشاعر ، واستطاع المعلمان أن يجذبا لمسرحهما الناس من كل لون وصنف ، فأصبح فنهما قوميا ، واستحال من بعد عالميا .

وفى بلادنا لم يأنف صنوع من استخدام فن الاراجوز ــ أحيانا ــ لتزجية مسرحياته ، ووجد محمد تيمور ان كشكش ناجح ، فاستخدم بعضا من أسلوبه ليصل بمسرحياته الاجتماعية الى جمهور أعرض .

وعرف الريحانى كيف يوائم بين الكوميديا الشعبية ، وكوميديا المثقفين ويتجنب المنزلق الخطر الذى وضع الفشل فى طريق عزيز عيد : الاصرار على أن يعطى الناس ما لا يريدونه ــ فى أعماقهم ــ أو ما هم ليسوا مؤهلين لتقبله فى وقت ما .

وفى أيامنا هذه استخدم بيكيت فنون الكباريه ، والمهرج فى علاجه لظاهرة الافلاس الروحى فى الغرب ، وقبله بسنوات استخدمت جون ليتلوود فنون التهريج والميوزيك هول للتنديد بالحرب العالمية الاولى واظهار ما جرته على العالم من ويلات .

ومالى أنسى بريشت ، الذى مزج الفكرة بالفرجة ، بالموقف السياسى المناضل ؟

لا شيء يبرر انعزال كتاب الـكوميديا المثقفين عندنا عن كوميديا الشعب ـ ومن ثم عن الشعب نفسه ـ سوى عدم معرفتهم بالتراث الـكبير ، الذى تجمع للشعب فى هذا المجال الفتان .

ومن ثم ، اخذت على عاتقى هذه المهمة الثقيلة ـ مهمة أن أصل ما بين الكتاب المثقفين وبين تراث الناس فى المسرح بأمل أن يتبينوا ـ كما أتبين أنا ـ انه لا مستقبل حقيقى لـكوميدياتهم ما لم تتصل أسبابها بفن الكوميديا الشعبية ـ تأخذ منه ، وتصحح فيه ، وتعلم وتتعلم .

لقد شهد هذا العصر ظاهرة تغلب فنون الـكوميديا المختلفة ، على التراجيديا وأصبحت الـكوميديا بهذا فن الحاضر ، وهى ستزداد أهمية وقوة فى المستقبل ، اذ تتوالى انتصارات الانسان على البيئة وعلى نفسه ، مما يفتح للتفاؤل ـ جوهر الـكوميديا ـ أوسع الابواب .

ومن المهم لفننا المسرحي أن تكون الـكوميديا عنـدنا بعيدة الجذور ، واسـعة الرقعة ، موفورة الحظ من الوجدان القومى ، طيبة ، دافئة القلب بفضل احتضانها للجماهير ، وولع الجماهير بها .

والى السير فى طريق الجماهير أدعو كتاب الكوميديا جميعا .

٣٠ ديسمبر ١٩٧٠ — علي الراعي

الفصل الاول

المقامة على المسرح

بعـــد طول تســـكع فى الطرقات والمجتمعات وقاعات الدرس ، دخلت المقامة المسرح .

دخلتـــه أخيرا بعد أن غازلته طويلا ، وتحرشت به تحرشا متصلا .

لو اخذنا بما يقوله الدكتور عبد الحميد يونس (١) من أن « المقامة فى أصلها ادب تمثيلى ، وأنها من القيام فى دار الندوة ابان العصر الجاهلى » وانها : « كانت تمثيلا مباشرا متواصلا ، يقوم به ممثل فرد » فسوف نجد من طبيعة الاشياء أن تعود المقامة من حيث بدات .

وســـوف نلحظ ، ونحن نتتبع المراحل المختلفة التى عددها الـكاتب وهو يستعرض تطور المقامة ، انها كانت تعتمد دائما على الحضور .. حضور الناس فى النادى ، أو مجلس الخلفاء ، أو حضور الطلاب فى قاعة الدرس ، أو احتشاد الجمهور فى أماكن السمر المختلفة .

ونتبين كذلك ان هذا الحضور كان يقف على راسه فنان مؤد من نوع أو آخر : أما الراوية الممثل فى دار الندوة ، أو الزاهد الحريص على تأدية المعنى فى حضرة

---

(١) كتاب خيال الظل . ص ١٠ . العدد ١٣٨ من سلسلة المكتبة الثقافية .

الخلفاء والسلاطين والوزراء ، أو الممثل الفرد فى حالة المقامة الشعبيــة التى تستهدف التعليم والتسرية فى وقت واحد .

كان هناك دائما مؤد ، ومؤدى اليه ، فنان وجمهور، ولم تنفصل المقــامة قط عن « الحضور » ، حتى فى الطور الذى دفعها اليه بديع الزمان والحريرى ، حيث المقامة نص أدبى يعتد به ، ولــكنها فى الوقت ذاته أدب حى قابل للتمثيل .

لناخذ مثلا : « المقامة المضيرية » لبديع الزمان . مقامة تستحق ما نالته من شهرة ، وتستاهل أن توضع فى مكان الصدارة من أدب المقامات ، لــا فيها من فن راق يرسم به بديع الزمان شخصيتها الرئيسية : التاجر الحديث النعمة ، الــكثير الفخر بنفسه وزوجه وماله ، الثابت منه والمنقول . الفرد المنكفىء على ذاته ، الذى لا يرى الاها ، ولا يقدر لاحد وجودا الى جوارها ، أو حتى حقا فى وجود . ممثل الطبقة الجديدة التى تندفع فى لذة ونهم وحب استطلاع لا شك فيه الى دنيا جديدة تريد أن تكتشفها وتمتلــكها ، وتصــد غيرها عنهــا . التــاجر الراســمالى فى دور التــكوين ، الذى يسعى بالتدليس والنصب وانتهاز الفرص الى تجميع أقصى ما يستطيع من مال وعقار ، لا يبالى فى سبيل هــذا أن يغش جارا ، أو ياخذ من محتاجة مالها بالثمن البخس، حتى اذا فرغ من جرائم النهار ، دعا الضيفان ليــلا وأولم لهم ، كى يتخذهم شــهودا ونظارة لعمــل فنى يؤلفه من واقع مغامراته ، ويجعل نفسه فيه البطــل الوحيد وسط جمع من المغفلين .

كل هذا تقدمه « المقامة المضيرية » فى تركيب يجمع بين الاسلوب الادبى المتأنق ، والتصميم الفنى الدقيق ،

الى جوار الهدف الاجتماعى الواضح ، تجمع هـذا فى تركيب يؤلف بين القصة والمسرحية بحيث تؤثر فينا المقامة كيفما اقتربنا منها ، ان شئنا قرأناها وتخيلنا احداثها وان اردنا جسدناها على المسرح بالتمثيل المباشر امام جمهور محتشد ، أو بالتمثيل المنقول فى السينما او التليفزيون ، وأمام جمهور منتشر .

والدراما هنا — من ناحية الشكل — تعتمد على الاحداث المتوالية وليس على الحدث الواحد المتأزم المنفرج .

ومن ناحية المزاج الفنى والنفسى ، يمكن مقارنتها بما يعرف فى تاريخ الدراما « بكوميديا الامزجة » ، التى تقدم دراسة كاريكاتورية مبالغا فيها فى شخصية انسانية منتزعة من واقع المجتمع، فتعزل أبرز صفاتها ، وتضخم فيها وتنفخ ، حتى تستوى الشخصية الفنية أمامنا قائمة على ركيزة نفسية واحدة .

وفى حالة « المقامة المضيرية » ، يقدم لنا بديع الزمان واحدة من هذه الشخصيات : شخصية التاجر المتفاخر الشره ، ويقيم له علاقات مع غيره من الشخصيات السوية تنتهى بكشفه والضحك عليه ، ونقد سلوكه الفردى والاجتماعى معا .

وهو أمر مشابه لما فعله الكاتب المسرحى الانجليزى بن جونسون بعد بديع الزمان بحوالى خمسة قرون ، حين أخذ يكتب مسرحياته القائمة على الشخصيات المفردة الصفات ، وان كان الانجليزى قد حشد فى مسرحياته شخصيات منحرفة كلها ، أدار بينها الاحداث وجعلها تتولى تعرية بعضها البعض ، دون اعتماد على مقارنتها بشخصيات سوية تحقيقا لهذا الكشف .

ولو شئنا أن نقطع المقامة المضيرية الى مشاهد ، لما

وجدنا فى هذا عنتا ، فان هذا التقطيع موجود فعلا ، لا يحتاج الا مجرد « تفصيص » .

المشـهد الاول : يبدو فيه أبو الفتح الاسكندرى ، الشخصية الدائمة فى مقامات البديع ، وهو وسط جمع من التجار كلهم دعى الى وليمة قدمت فيها المضيرة ، فما أن يراها أبو الفتح وقد أخذت من الخوان مكانها ، ومن القلوب أوطانها ، حتى يقوم منتفضا كمن لسعته عقرب وهو يسب المضيرة وصاحبها ، ويلعن آكلها وطابخها معا .

ويظنه المدعوون يمزح ، ولـكنهم يتبينون أن أبا الفتح اخذ بعين الجد ، فهو يتنحى عن الخوان ، ويترك مساعدة الاخوان .

ويصبح لا مفر من أن ترفع المضيرة الشهية ، فانظر بأى صور حركية اخاذة ، تصف المقامة عملية الرفع المؤلمة هذه :

« ورفعناها فارتفعت معها القلوب ، وسافرت خلفها العيون ، وتحلبت لها الافواه ، وتلمظت لها الشفاه » !

وينتهى هـذا المشـهد والمدعوون ملتفون حول أبى الفتح ، يسألونه تفسيرا لهذه الواقعة المثيرة ــ واقعة أن يتخلى أبو الفتح طائعا مختارا ، بل وبكثير من الارتياح ورغبة واضحة فى دفع الاذى ، عن أكلة شهية ، كانت جديرة أن تكون هنية ، وسط خلان ظراف ، وفى مجمع مرح :

الراوى : ولـكنا ساعدناه على هجرها ، وسألناه عن أمرها .

أبو الفتح : قصتى معها أطول من مصيبتى فيها ، ولو حدثتكم بها لم آمن المقت واضاعة الوقت .

المدعوون : هات ..

ومن ثم يبدأ المشهد الثاني .

وفيه يبـدو أبو الفتح وقد اسـتجاب ـ كارها ـ لالحاح تاجر من تجار بغداد ، وقبل دعوة له لتنـاول المضيرة فى داره .

وهنا تأخذ يد البديع القادرة فى بنـاء شخصيتـه الرئيسية أمامنا جزءا جزءا ، تارة برواية ما يقع فى الحاضر أو ما وقع فى الماضي من احداث ، وتصرفات ، أو بالحركة يديرها البديع أمامنا ادارة موجزة مقتصدة، ولـكنها كالفاكهة الناضجة ـ تكاد تتفجر بالمحتوى لدى أقل لمسة .

فهو يقول فى وصف الحاح التـاجر على الدعوة انه لزم أبا الفتح الاسكندرى « ملازمة الفريم ، والـكلب لاصحاب الرقيم » (١) وما أبلغ هاتين العبـارتين من ارشاد المسرحى لمخرج وممثل يكون من نصيبهما تجسيد شخصية التاجر ، يوما ما .

ويمضى أبو الفتح مع مضيفه الملحاح ، فيجعل هـذا يتحدث طول الطريق عن زوجته ، يثنى عليها ، ويفديها بمهجته ، ويصف حذقها فى صنعتها ، وتأنقها فى طبخها ويقول ، موردا سلسلة من الصور المتحركة الاخاذة : كأنها شريط سينما اخذ من واقع الحياة ، بطريقة غير محضرة ولا مسبقة .

التاجر: يامولاى ، لو رأيتها ، والخرقة فى وسطها ، وهى تدور فى الدور ، من التنور الى القدور ، ومن القدور الى التنور ، تنفث بفيها النار ، وتدق بيـديها الابزار ..

ولو رأيت الدخان وقد غبر الوجه الجميل ، وأثـر فى ذلك الخد الصقيل ، لرأيت منظرا تحار فيه العيون.

---

(١) أهل الكهف

وأنا أعشقها لانها تعشقنى ، ومن سعادة المرء أن يرزق المساعدة من حليلته .. ولا سيما اذا كانت من طينته .

وهي ابنة عمى لحا ، طينتها من طينتى ، ومدينتها مدينتي ، وعومتها عمومتى ، وأرومتها أرومتى (١) .

لكنها أوسع منى خلقا ، وأحسن خلقا .

ابو الفتح : صدعنى بصفات زوجته .. ! ولكن ، ها نحن قد انتهينا الى محلته .

التاجر : يا مولاى ، ترى هذه المحلة ؟ هى أشرف محال بغداد ، يتنافس الاخيار فى نزولها ويتغاير الكبار فى حلولها ، ثم لا يسكنها غير التجار .

ودارى فى السطة من قلادتها .

كم تقدر يا مولاى ، انفق على كل دار فيها ؟ قله تخمينا ، ان لم تعرفه يقينا .

ابو الفتح : الكثير (٢) !

التاجر : يا سبحان الله ، ما أكبر هذا الغلط ، تقول الكثير فقط ؟ ! « يتنفس الصعداء » (٣) سبحان من يعلم الاشياء .

أبو الفتح : انتهينا الى باب داره .

التاجر : هذه دارى ، كم تقدر يا مولاى ، انفقت على هذه الطاقة ؟

ابو الفتح : . . . . . ؟

التاجر : انفقت والله فوق الطاقة ، ووراء الفاقة ،

---

(١) الاطناب هنا ليس مجرد استعراض للقدرة اللغوية لدى الكاتب كما هو الحال فى مواضع كثيرة من هذه المقامة والمقامات عامة . وانما يخدم هنا غرضا فنيا واضحا ، هو المعاونة فى تصوير ميل التاجر الى التشدق بالكلمات .

(٢) هذا الرد المقتضب بليغ فى تعبيره عن شديد ضجر أبى الفتح

(٣) يتنفس الصعداء لان الفرصة واتته — واسعة — للحديث

كيف ترى صنعتها وشكلها ؟ (١)

أبو الفتح : . . . . ؟ ! ؟ ! !

التاجر : أرأيت بالله مثلها ؟ ! انظر الى دقائق الصنعة فيها ، وتأمل تعريجها فكأنما خطت بالبركار .
وانظر الى حذق النجار فى صنعة هذا الباب .
إتخذ من كم ؟ قل (٢) « ومن أين أعلم ؟ » .

هو ساج من قطعة واحدة .. اذا حرك أن ، واذا نقر طن ، من اتخذه ياسيدى ؟ اتخذه أبو اسحق بن محمد البصرى ، وهو ، والله ، رجل نظيف الاثواب ، بصير بصنعة الابواب ، خفيف اليد فى العمل .. بحياتى لا استعنت الا به على مثله ..

أبو الفتح : . . . . .

التاجر : وهذه الحلقة ، تراها ؟

أبو الفتح : . . . . .

التاجر : اشـــتريتها فى ســـوق الطرائف من عمران الطرائفى بثلاثة دنانير معزية .
وكم فيها يا سيدى من الشبه ؟

أبو الفتح : . . . . .

التاجر : فيها ســـتة أرطال ، وهى تدور بلولب فى الباب ، بالله دورها ، ثم انقرها وأبصرها ، وبحياتى عليك لا اشتريت الحلق الا منه ، فليس يبيع الا الاعلاق

أبو الفتح : . . . . .

التاجر : « يقرع الباب ويدخل الاثنـــان الدهليز »

---

(١) ، (٢) يلحظ التاجر صمت أبى الفتح المتصل فلا يبالى ، بل يروح يلقن أبا الفتح الاسئلة التى كان هذا خليقا ان يوجهها الى التاجر، لو كان مهتما حقا بالموضوع ، ثم يأخذ يجيب على تلك الاســـئلة ، دون مشاركة من أبى الفتح • كل همه ان يتصل كلامه ، الذى هو فى الواقع كلام شخصيتين معا ، اغتصبه جميعا لنفسه ذلك التاجر المفتـــون بذاته وبالكلام •

عمرك الله يا دار ، ولاخربك ياجدار، فما أمتن حيطانك ، واوثق بنيانك ، وأقوى أساسك .. !

تأمل بالله معارجها ، وتبين دواخلها وخوارجها ، وسلنى : كيف حصلتها ، وكم من حيلة احتلتها حتى عقدتها ؟

ابو الفتح : . . . . .

التاجر : كان لى جار يكنى أبا سليمان ، يسكن هذه المحلة ، وله من المال ما لا يسعه الخزن .. مات رحمه الله وخلف خلفا أتلفه بين الخمر والزمر .. واشفقت أن يسوقه قائد الاضطرار ، الى بيع الدار.. ثم أراها ، وقد فاتنى شراها ، فاتقطع عليها حسرات ، الى يوم الممات ، فعمدت الى أثواب لا تنض تجارتها ، فحملتها اليه .. وساومته على أن يشتريها نسية .. وسألته وثيقة بأصل المال ففعل .. ثم تغافلت عن اقتضائه ، حتى كادت حاشية حاله ترق فاتيته فاقتضيته ، واستمهلنى فأنظرته ، والتمس غيرها من الثياب فأحضرته ، وسألته أن يجعل داره رهينة لدى.. ففعل.

ثم درجته بالمعاملات الى بيعها حتى حصلت لى بجد صاعد .. وقوة ساعد .

وأنا بحمد الله مجدود فى مثل هذه الاحوال ، محمود

أبو الفتح : . . . . .

التاجر : وحسبك أنى كنت منذ ليال نائما فى البيت مع من فيه اذ قرع علينا الباب ، فقلت من الطارق المنتاب ؟ فاذا امرأة معها عقد لآل .. تعرضه للبيع ، فأخذته منها أخذة خلس ..

« يلفت نظر ضيفه الى خصير »

اشتريت هذا الحصير فى المناداة ، وقد أخرج من دور آل الفرات ، وقت المصادرات .. وكنت أطلب مثله منذ

الزمن الاطول فلا أجد ..

ثم اتفق اني حضرت باب الطاق ، وهذا يعرض في الاسواق ، فوزنت فيه كذا وكذا دينار !

تأمل بالله دقته ولينه ، وصنعته ولونه .. وان كنت سمعت بأبي عمران الحصيري فهو عمله ، وله ابن يخلفه الآن فيحانوته ، لا توجد أعلاقالحصر الا عنده ، فبحياتي لا اشتريت الحصر الا من دكانه ..

ونعود الى حديث المضيرة ، فقد حان وقت الظهيرة ، يا غلام .

« يظهر غلام » الطست والماء .

ابو الفتح : الله اكبر ، ربما جاء الفرج ..

« الغلام يتقدم »

التاجر : ترى هذا الغلام ؟

ابو الفتح : « تبدو عليه علامات الانهيار ، بعد أمل قصير الامد » .

التاجر : « سادرا » انــه رومي الاصــل ، عراقي النشء ، تقدم يا غلام واحسر عن راسك ، وشمر عن ساقك ، وانفض عن ذراعك ، وافتر عن أسـنانك ، واقبل وادبر .

« الغلام يفعل »

بالله من اشتراه ؟ ! اشتراه والله أبو العباس ، من النخاس . « للغلام » ضع الطست ، وهات الابريق

« الغلام يفعل ، يأخذ التاجر الطست ويقلبه ويدير فيه النظر ثم ينقره »

انظر الى هذا الشبه ، كأنه جذوة اللهب ، أو قطعة من الذهب ، شبه الشام وصـنعة العراق .. تأمل حسنه ، وسلني : متى اشتريته ؟ !

ابو الفتح : . . . . .

التاجر : اشتريته والله عام المجاعة ، وادخرته لهذه الساعة . يا غلام ، الابريق .

« الغلام يقدم الابريق ، التاجر يقلبه »

وانبوبه منه ، لا يصلح هذا الابريق الا لهذا الطست. ولا يصلح هذا الطست الا مع هذا الدست ، ولا يحسن هذا الدست الا فى هذا البيت ، ولا يجمل هذا البيت الا مع هذا الضيف .

ارسل الماء يا غلام ، فقد حان وقت الطعام .

« الغلام يفعل »

بالله ترى هذا الماء ، ما أصفاه ! ازرق كعين السنور، وصاف كقضيب البللور .

وهذا المنديل ! سلنى عن قصته .

أبو الفتح : . . . . .

التاجر : هو نسج جرجان ، وعمل أرجان ، وقع الى فاشتريته ، فاتخذت امرأتى بعضه سراويلا ، واتخذت بعضه منديلا، دخل فى سراويلها عشرون ذراعا ، وانتزعت من يدها هذا القدر انتزاعا ، وأسلمته الى المطرز حتى صنعه كما تراه وطرزه ، ثم رددته من السوق ، وخزنته فى الصندوق .

« ينتبه لحظات الى أنه أفرط فى الكلام »

يا غلام ، الخوان ، فقد طال الزمان ، والقصاع ، فقد طال المصاع ، والطعام فقد كثر الكلام .

« الغلام يأتى بالخوان ، التاجر يقلبه ، وينقره ببنانه ، ويعجمه بأسنانه »

عمر الله بغداد فما أجود متاعها ، واظرف صناعها !

« ينسى نفسه من جديد »

تأمل بالله هذا الخوان ، وأنظر الى عرض متنه ، وخفة وزنه ، وصلابة عوده ، وحسن شكله .

أبو الفتح : «لبدأ تظهر ثورته المكبوتة» هذا الشكل، فمتى الاكل ؟ !

التاجر : الآن . عجل يا غلام ، الطعام « مستمرا فى وصف الخوان » لكن الخوان قوائمه منه .

أبو الفتح : « تجيش نفسه » (١) لقد بقى الخبز وآلاته ، والخبز وصفاته ، والحنطة من أين اشتريت أصلا ، وكيف اكترى لها حملا ، وفى أى رحى طحن ، واجانة عجن ، وأى تنور سجر ، وخباز استأجر .

وبقى الحطب من أين احتطب ، ومتى جلب ، وكيف صفف حتى جفف ، وحبس حتى يبس .

وبقى الخباز ووصفه والتلميذ ونعته ، والدقيق ومدحه ، والخمير وشرحه ، والملح وملاحته .

وبقيت السكرجات ، من اتخذها ، وكيف انتقدها ، ومن عملها ، والخل كيف انتقى عنبه ، أو اشترى رطبه ، وكيف صهرجت معصرته واستخلص لبه ، وكيف قير حبه ، وكم يساوى دنه ، وبقى البقل كيف احتيل له حتى قطف ، وفى أى مبقلة رصف ، وكيف تؤنق حتى نظف .

وبقيت المضيرة كيف اشترى لحمها ، ووفى شحمها ، ونصبت قدرها ، وأججت نارها ، ودقت أبزارها ، حتى أجيد طبخها وعقد مرقها .

وهذا خطب يطم ، وامر لا يتم (٢)

« يقوم »

التاجر : أين تريد ؟

---

(١) ، (٢) فن المقامة هو الفن الكامن المركز . وعلينا دائما أن نحتلب مافيه من معنى، وهدف ، وموقف ، وحركة . انظر الى العالم النفسى الكامل ، المختبىء وراء عبارة : « تجيش نفسه » ، وعبارة : « أمر لايتم » بكل ماتحوى الاخيرة من غضب ويأس وعزم على انهاء الموقف بأية وسيلة .

ابو الفتح : حاجة أقضيها .
التاجر : يا مولاى ، تريد كنيفا يزرى بربيعى الامير، وخريفى الوزير ، قد جصص أعلاه ، وصهرج أسفله ، وسطح سقفه ، وفرشت بالمرمر ارضه .. يتمنى الضيف ان يأكل فيه ؟
ابو الفتح : كل انت من هذا الجراب ، لم يكن الكنيف فى الحساب .
« يخرج نحو الباب مسرعا وهو يعدو والتاجر يتبعه » .
التاجر : يا أبا الفتح ! المضيرة .
صبيان : « يظنون المضيرة لقبا لابى الفتح · يصيحون» يا ابا الفتح ، المضيرة ، يا أبا الفتح المضيرة .
ابو الفتح : « يرمى أحدهم بحجر ، يسقط الحجر على عمامة رجل ويغوص فى رأسه ، يتجمع الناس حول أبى الفتح ، ويتناولونه بالنعال ، القديم منها والجديد ، ويصفعونه الصفع كله ، بين لين وشديد ، ثم يساق الى الحبس » .

ابو الفتح : أقمت عامين فى ذلك النحس ، فنذرت ان لا آكل مضيرة ما عشت ، فهل أنا فى ذا يا آل همدان ظالم ؟
الجمع : جنت المضيرة على الاحرار ، وقدمت الاراذل على الاخيار .

***

هذا عمل فنى كامل، تقرؤه بسهولة كقصة ، وتستطيع أن تشاهده مجسدا على المسرح على شكل مسرحية من فصل واحد يحتويها اطار تبدأ منه الاحداث وتنتهى اليه وهو اطار الجماعة يقوم فيها أبو الفتح راويا قصته·

وما تحسبه العين المتعجلة منولوجا ينفرد فيه التاجر بالـكلام انما هو فى الحقيقــة ديالوج بين أبى الفتــح ومضيفة • ديالوج بعض الاجزاء الاولى منه فقط صامتة ، التعبير فيها موكول الى فن التمثيل الايمائى ، وفيه تأخذ مشاعر الضيق ، والملل ، تتفاقم فى نفس أبى الفتح حتى تتحول الى غضب شديد ، ثم ثورة متفجرة واذ ذاك ينقلب الحوار الصامت الى آخر متكلم ، وتأخذ الحـــمم تتدفق من فم أبى الفتح بصــوت لا يزال يعلو ويعلو حتى ينتهى بالعبارة الحاسمة المفضية الى فعل مادى شديد : « وهذا خطب يطم ، وأمر لا يتم » .

ومن ثم تزول حواجز الصمت نهائيا من دور أبىالفتح فى المسرحية ويصبح هذا الدور ناطقا متحركا ، ويدفع هذا بالاحداث الى نهايتها المضحكة .

كل ما ينقص هذه المقامة حتى تتضح قيمتها المسرحية ممثل قدير يستطيع أن يقوم بعبء دور صعب ، هو دور أبى الفتح ، ويكون قادرا على الجمع بين التمثيــل الصامت وأداء الانفعالات المـكبوتة ، بطريقة مقنعة ، ثم الانتقال منها الى الثورة التى تبدأ من القرار، كنوع من حديث النفس ، عند قول أبى الفتح : « لقد بقى الخبز وآلاته » ، ثم تتدرج فى الافصاح وتعلو الطبقــة رويدا رويدا حتى نصل الى النهاية الحادة الزاعقة : « كل انت من هذا الجراب .. الخ » .

***

ومن مقامات بديع الزمان ، ننتقل الى الحريرى تلميذه النجيب ، ومقامات هذا الاخير لا ينقص الافضل فيها سمات مسرحية واضحة ، مثل المقامة العــاشرة الرجبية ، التى يصور فيها الحريرى بطله الدائم أبا زيد فى عملية أخرى من عمليات الاحتيال العديدة التى يشغل

نفسه بها على امتداد المقامات التسع والاربعين ، قبل ان يتوب فى المقامة الخمسين ، ويلزم المسجد .

فى هذه المقامة ، يحتال أبو زيد على قاض ضعيف النفس ، فيقدم له شركا ، فتى مليحا ، يدعى أبو زيد انه قتل ابنه ، ومن ثم فهو يقدمه للقاضى ليحاكمه ويحكم فيما بينهما .

ويقع القاضى فى شرك الغلام المليح ، ويريد أن يستبقيه لنفسه فيعرض على ابى زيد أن يطلق سراح الفتى نظير مال يؤديه القاضى لابى زيد ، يقدم جزءا منه عاجلا ، والباقى يدفعه فى غده .

ويقبل أبو زيد العرض، شريطة أن يلازم الفتى ليلته، حتى اذا أصبح الصباح تقاضى باقى الفدية ، وترك للقاضى الغلام .

وبالطبع يأخذ ابو زيد المال ، ويهرب بالفتى ، ويبين لنا أن الفتى انما هو ابن ابى زيد ، لم يتورع عن أن يتخذه فخا يتصيد به المال من ضعاف النفوس .

ومثل المقامة الثالثة عشرة البغدادية ، التى يتنكر فيها أبو زيد فى زى امراة عجوز تمشى ووراءها صغار جياع ، وتحتال حتى تقنع جماعة من الكرام بأن يبذلوا لها عطاء ويجزلوا فيه ، حتى اذا انتفخت جيوبها بالمال، اماطت العجوز الجلباب ، وخلعت النقاب ، فاذا هى أبو زيد السروجى ، الذى يستخفه اذ ذاك الطرب بنجاح « عمله الفنى » ، فيرفع عقيرته بالغناء ، متفاخرا بقدرته على تقمص الادوار المختلفة :

اصطاد قوما بوعظ وآخرين بشعر
واستفز بخل عقلا وعقلا بخمر
وتارة أنا صخر وتارة أخت صخر

فهو ممثل دائم .. من النوع الجوال ، لا حدود

لقدراته ، ولا عائق يعوقه عن ممارسة فنه ، بل ولا مندوحة له عن ممارسة ذلك الفن :

ولو سلكت سبيلا مألوفة طول عمرى
لخاب قدحي وقدحي ودام عسرى وخسرى

والواقع ان أبا زيد السروجي هو بذاته أكبر خلق فني فى المقامات ، انه شخصيتها الدائمة ، ومحورها ، الذى تدور عليه الاحداث أبدا .

وأول ما نلقاه فى المقامات نجده فى صميم العمل ، كممثل محتال يؤدى عمله على « مسرح حلقة » ! فهو فى المقامة الاولى يقوم في « ناد رحيب ، محتو على زحام ونحيب » وهو فى وسط حلقة من الناس ، رجل ضامر، تبدو عليه متاعب السفر الطويل واضحة .

وهو يبيع الناس اسجاعا وجواهر لفظية ، بعد أن تقمص دور الواعظ ، وأخذ يؤديه بنجاح كبير تنحدر من فمه كلمات منمقة معدة من قبل ، ولكنه يلفظها بطريقة توحي بأنه يرتجلها .

فاذا ما انتهى من موعظته سكت عن الكلام ، وبلع ريقه ، وحمل قربته ، وتأبط هراوته وتهيأ للانصراف ، فلما رأى الناس تحفزه للانصراف ، أدخل كل يده فى جيبه وقال : اصرف هذا فى نفقتك .

فقبل أبو زيد منهم عطاياهم وهو مغض الطرف ، تظاهرا بالحياء ، ثم جعل يودع كلا منهم لا يتركه حتى يزايل المكان ، مبالغة فى الحفاوة فى الظاهر، وحرصا على ألا يتبعه أحد منهم ويعرف طريقه فى حقيقة الامر .

وتنتهى المسرحية القصيرة بمشهد الكشف المألوف الذى يتكرر فى باقى المقامات ، اذ يتبع الحارث بن همام أبا زيد دون أن يراه هذا ، فنتبين أن الرجل دجال ، وانه يقول ما لا يفعل ، فهو فى نهاية المقامة يجالس

تلميذا جلسة هنية ، فيها النبيذ والسميذ ولحم جدي حنيذ « مشوى على حجر محمى » .

وحين يتحدى الحارث أبا زيد ، ويقرعه على ختله ، يرد هذا عليه ردا مفحما : ان يكن يلجأ الى الخداع والاحتيال ، فان هذا هو ما دفعه اليه الدهر ، على انه يراعى فى كل « عملياته » الا يتورط فى أعمال يدنس منها عرضه ، وما حيلته بعد هذا فى مجتمع سيىء التنظيم ، يدفع الناس الى ارتكاب الاخطاء .

ولو أنصف الدهر فى حكمه
لما ملك الحكم أهل النقيصة

ابو زيد السروجى ، اذن ، ممثل ممتاز ، محترف ، ياكل من فنه ، ويتجلى هذا الفن أكثر ما يتجلى حين تتوفر فى المقامة عناصر اخرى الى جوار الشخصية التشخيصية ، مثلما يحدث فى المقامة الاربعين التبريزية واختار هذه المقامة ــ رغم موضوعها الشائك ــ لانها اقرب مقامات الحريرى الى العمل المسرحى كما نعرفه.

هناك الى جوار أبى زيد ، الذى يتنكر هذه المرة فى زى زوج مضطهد ، يخرج مع نسائه لملاقاة القاضى والشكوى من واحدة منهن ، هناك شخصية الزوجة السليطة اللسان « الباهرة السفور » التى لا تتحرج أن تطرق أدق الموضوعات وأكثرها صراحة ، أمام القاضى والتى لا تعرف لا الحياء ولا الهزيمة فى عرض قضيتها وتصر الاصرار كله على نيل جائزتها ، مستخدمة فى هذا سلاحى التهديد والفصاحة .

وهناك شخصية القاضى ، الذى يخرج عما الفناه فى قضاة الحريرى الأخر ، ومنهم محب للدعابة يضحك حين يكتشف انه قد وقع ضحية احتيال ، بل ويزيد على ما أخرج من مال ، مالا آخر ، معلنا انه ضعيف أمام

الادباء ، حتى ولو كانوا محتالين « المقامة الخامسة والاربعون » .

وغيره يضحك أيضا حين يكتشف غفلتـه ، ولـكنه يحاول أن يعيد أبا زيد لمجلسـه ، لا لينتقم منه وانما ليعظه ، ويعلمه أن عطـاء الآخرة هو خير له وأولى « المقامة التاسعة » .

اما القـاضى فى المقـامة الاربعين ، فانه ينهار لدى تبينه حقيقة ما حدث له ، فقد كان وطن نفسه على أن يحكم بين متخاصمين ، فاذا به ضحية داهيتين لا دفع لهما ولا سبيل لتوقيهما ، فاذا حاول ان يشترى سكوت واحد منهما وهو الزوج ، راجيا أن ينجو من الورطة ، هبت الزوجة فى وجهـه ، شـاهرة هراوة التهـديد بالتشهير ، رافعة زخارف الملق فيضطر الى أن ينقدها دينارا هى الاخرى .

ثم يكاد يبكى وهو يفعل هذا ــ فان قاضينا بخيل بقدر ما هو فاقد لروح الفكاهة ــ ويعلن انتهاء جلسات ذلك اليوم ، ويصرف المتقاضين ويغلق الباب ، ويروح يبكى ديناريه ، فيضطر حاجبه الى أن يبكى لبكائه ، حرصا على لقمة العيش ، وأن كان فى الواقع منعطفا الى المحتالين الماهرين مقدرا لفنهما ، فهو ينصحهما الا يكررا هذا الفصل مرة أخرى : « فما كل قاض قاضى تبريز ، ولا كل وقت تسمع الاراجيز » .

هـذا التمايز فى رسم الشخصيات يمتد حتى أقلها شأنا ، كما رأينا فى حالة الحاجب ، كما يجعل من القاضى شيئا آخر أكثر أهمية من قاضى الحريرى المعتـاد ــ يجعله ذا بعدين واضحين ، فهو ممثل لأمير المؤمنين ، الذى باسمه يحكم ويطلب الى المحتالين كشف حقيقـة أمرهما ، وهو فرد له مشكلتـه الخاصـة : بخله ،

وضعفه ، وقلة حيلته ، تتجمع عليه جميعا فتجعله يلجأ الى الشكوى الخفيضة أولا ، يبرطم ، ويهمهم ، ويغمغم ، ثم يجعل للاحتجاج موضوعا هو « القضاء ومتاعبه ، ثم ينتقل من الشكوى الى النحيب ، ومن هذا الى الزعيق بصوت عال ، ثم الى اغلاق المحكمة ، بدعوى ان اليوم مذموم ، وان القاضى فيه مغموم ، وينتهى المشهد الفكاهى بالبكاء الثنائى ، وبخروج القاضى ، ليلقى حاجب الدرس المستفاد .

هذه القصة الخاصة تتقدم بالعمل خطوات فى سبيل النضج ، لانها تجعله قائما على حكايتين لا حكاية واحدة « كما هو الحال فى المقامة الخامسة والاربعين ، وموضوعها ، مشابه لمقامتنا الحالية ، فيها أيضا زوجان يتخاصمان أمام قاض — ومن ثم تكون الشخصيات الرئيسية فى المقامة الاربعين هذه : الزوج والزوجة ، والقاضى ، وتبرز بعد هذا —على قصر دوره — شخصية الحاجب .

أما موضوع المقامة ، الذي وصفته بأنه شائك ، فانه يدور حول زوج يشكو للقاضى نشوزا فى زوجته ، وزوجة تتهم زوجها بالشذوذ فى علاقته بها ، فانه يأتيها من غير المأتى .

ولا يكاد الزوج يعرض قضية عصيان زوجته على القاضي ويحظى منه بموافقة مبدئية على ان هذه جريمة تستوجب العقاب ، حتى تتلقف الزوجة طرف الحديث فتلقى بالسر المشين ، ومن ثم يندفع الزوجان فى فاصل من « الردح » يشينها جميعا ، وان كان لا يحرجهما قط ، وانما يحرج القاضى ، ويجعله يقع بسهولة فى الشرك الذى نصب له .

وأغلب الظن أن أبا زيد ، قد اختار ضحيته بعناية

« يؤيد هذا قول الحاجب : فما كلُ قاض قاضى تبريز»
وقدر أنه لو أحرجه بعرض موقف يجرح الحياء أمامه ، فسيسعى جاهدا ليتخلص من الحرج ، ويبذل بعض ماله ـ وهو الشحيح ـ طلبا للنجاة .

وفعلا ، يسمع القاضى قول المتخاصمين الفاحش ثم يقول : « قد وافق شن طبقه » ، ثم يطلب من الرجل أن يترك جانب الخصومة الشديدة ، والى المرأة أن تدع السباب ، وتقر اذا أتى رجلها البيت من الباب !..

وترى الزوجة ان القاضى قد دخلَ المصيدة فتقول : والله لا أمكن له من نفسى الا اذا أطعمنى وكسانى .

وهنا يقرر القاضى ان يمارس سلطاته فيعمل فى قصتهما نظره الالمعى ، وفكره اللوذعى « والحريرى هنا يسخر من قلة عقل القاضى أو قلة تبصره » ، ويقطب وجهه ، ويقلب لهما ظهره ، ويتكىء على سلطان أمير المؤمنين ، ويطلب منه أن يعرف السر .

ويقولَ له أبو زيد انه رجلٌ سوى فى علاقته بزوجته ، وان كلا منهما يحب الآخر ويخلص له ، كلّ ما هنالك انهما قد افتقرا حتى أرملا ، فلا طعام ولا شراب .

ويجد القاضى واجبا عليه ازاء الفقر المدقع أن يدفع شيئا من مال فتهب الزوجة فى وجه القاضى محذرة أن يعطى زوجها ، ويهملها هى :

كأنه لم يدر أنى التى
لقنت الشيخ الاراجيزا
واننى ان شئت غادرته
أضحوكة فى أهل تبريزا

وهنا يتبين القاضى أن قدميه كليهما قد تورطتا فى خيوط الاحبولة ، فيدفع ماله وهو يتأوه .

ومنذ البداية يحدد الحريرى سمات شخصياته بوضوح .

فالقاضى بخيل من النوع الذى « يرى فضل الامساك، ويضن بثفالة السواك » .

والزوجة « باهرة السفور ، ظاهرة النفور » وحين يهددها الخطر يصفها بأنها « تذمرت وتنمرت ، وحسرت عن ساعدها وشمرت » وهى لا تتردد فى أن تقول انها هى التى كتبت لزوجها دوره فى المسرحية ، وان القاضى لو اصر على تجاهلها فستجعل منه اضحوكة أهل تبريز .

أما الزوج : فلسان فاحش سليط ، ومكر وذكاء معا ، يجعلانه يقدر متى يكذب ، ومتى يكون فى صالحه ان يكشف الكذبة .

فهذا عمل آخر به سمات درامية واضحة ، وهو فى رأيى يفضل عمل بديع الزمان ، من حيث قلة اعتماده على الرواية ، وعلى ما يحدث خارج المسرح من أحداث ، والتفاته الواضح الى الحوار بالكلام وبالشخصيات وبالاحداث ، وعنايته بتمايز الشخصيات .

***

دخلت المقامة المسرح وهذه عدتها من السمات الدرامية : قدرة على عرض قصة ، وحبكها ودفع احداثها الى ازمة ثم انكشاف وشخصية رئيسية ثابتة تدور من حولها الاحداث ، وشخصيات أخرى يتفاوت حظها من جودة التصوير والبناء ، وحوار تتبادل فيه الصور الفنية ، والالفاظ الرقيقة أو الغليظة ، كما تتبادل الافكار .

وهذا كله عتاد لا بأس به ، وفى رأيى انه كان خليقا أن يعرف طريقه الى التجسيد ، لو كانت هناك فرصة معقولة للسماح بمبدأ التشخيص عن طريق البشر .

اما وقد كان هذا المبدأ مرفوضا من أساسه ، بل ومحرما ، فقد قنع كل من بديع الزمان والحريرى بأن يكتبا مسرحياتهما الجنينية هذه ويسجلاها على الورق ، تاركين للراوية أن يقوم بمهمة الممثل الفرد ، أو للذهن أن يتخيل احداث العمل كلها ويرسم شخصياته ويدير حركته على المسرح الوحيد الذى لا يناله رقيب ولا تمتد اليه يد سلطة ، وهو مسرح العقل .

وهنا يجدر بنا أن نحاول القاء ضوء جديد على دور الراوية فى أدبنا القصصى وعلى الاخص فى ذلك النوع من الادب القصصى الذى يتحرق رغبة فى أن يتحول الى مسرح ، مثل بعض مقامات البديع والحريرى .

فقد طال اعتقادنا بأن هذا الراوية يروى أحداثه وحسب وانه ليس قادرا على الاداء التمثيلى ، لان التمثيل محرم وبالتالى فليس ثمة حاجة للتأهيل له .

غير ان المقارنة ببيئات وفنون أخرى ، تلقى ضوءا جديدا على دور الراوية وقدرته على التمثيل .

ففى الملايو ، يستخدم فن خيال الظل ، ممثلا واحدا فقط ، يناط به أداء الادوار جميعا ، ليس لان التمثيل محرم ، وانما لانه مقدس ، لا يجوز لكل الناس أن يقوموا به ، انه رسالة دينية ، يقوم فيها السعيد المختار ، بدور الوسيط بين عالم البشر وعالم الارواح ، ولهذا فانه يصبح طوال العرض رسول السماء الى البشر ، وحرام عليه أن يغادر قاعة العرض طول الليل .

وعليه كذلك أن يمر بتدريبات ويرعى قواعد وأصولا خاصة تمنحه فى النهاية القدرة على اضفاء الحياة على شخوصه الظلية ، وبين هذه التدريبات تمارين على الزهد ، وعلى فقدان الوعى المتعمد ، وعلى المرور بحالات الصرع .

والنتيجة ان الممثل الفرد فى خيال الظل فى الملايو يصبح المؤدى العام المنتدب ، يؤدى عن السماء ما تريد ان تقوله ، ويؤدى للبشر رسالة السماء ، فهو فى مركز فريد حقا ، انسان مقدس وبشرى عادى معا ، ومن هنا تفرده ، وضرورة هذا التفرد ، ومن هنا أيضا يأتى الاستغناء عن ممثلين آخرين الى جواره ، فلا حاجة لهم من جهة ، ولا رغبة فى قيامهم من جهة اخرى ، الكل قانع بأن يؤدى الممثل الفرد المهمة كلها ، نيابة عن السماء ونيابة عن أهل الارض .

والرأى عندى ان شيئا من هذه النظرة قد تسرب الينا عبر قرون الادب العربى .

الشاعر فى الادب العربى فرد فنان ذو قدرات خاصة تتيح له أن يعرض قضية قومه فى أحسن صورة ممكنة ، وهو الى جوار هذا متصل بالجن ، الذين يوحون اليه بعض ما يقول ، فهو أيضا وسيط بين عالمين ، الوسيط الوحيد فى قومه .

وفى الادب الشعبى ، يقوم الشاعر بمهمة الممثل الفرد (١) ، بطريقة تقرب الى درجة ملحوظة من ممثل

---

(١) انظر — فى هذا الصدد المقالة الممتعة التى كتبها الدكتور عبد الحميد يونس فى مجلة : « المجلة » — فبراير ١٩٦٠ — بعنوان : « الشاعر والربابة » وتحدث فيها عن المظاهر التمثيلية فى الملاحم الشعبية ، ولفت النظر فيها الى أشياء هامة منها :

● ان المنشدين كانوا يتخصصون كل فى سيرة بذاتها . منهم من يتخصص فى سيرة عنترة ومنهم من ينشد سيرة سيف بن ذى يزن ... وهكذا . وهذا يشبه من بعيد عملية توزيع الادوار فى حقل المسرح .

● وأن هؤلاء المنشدين كان لهم مخزون عام من الشعر ، والكلام المقفى ، ووصف المعارك والمواقف ، ينقلونه من سيرة الى اخرى لانه عام ، صالح « للخدمة » فى أى مكان ، وهذا متساد فنى شبيه بما كان ممثل الكوميديا الشعبية الايطالية يملكه فى حقل التمثيل .

● وأن المنشد كان يعتمد احيانا على واحد أو اثنين لايرددون معه

خيال الظل فى الملايو ، الكل يعتبره الوحيد القادر على الوساطة بين عالم الناس ، وعالم الملاحم الشعبية ، بل ان بعضهم يعتبره مؤهلا ــ ومن ثم قادرا ــ على التحكم فى مصائر أبطال هذه الملاحم ، ولعل هذا هو بعض السر فى المنازعات التى كانت تقوم بين أنصار بطل ما وأنصار خصمه ــ كل يريد أن ينتصر بطله هو ــ والتى كانت تنقلب أحيانا على الراوية نفسه بوصفه وثيق الصلة بالابطال ومن ثم المسئول من هزيمة المهزوم ، فينـاله اذ ذاك شىء من أذى الغاضبين .

المهم فى هـذا الضوء الجديد الذى أسعى الى القائه على مهمة الراوية ، أن نلتفت الى ان تفرد فنان ما بكل الادوار لا يعنى بالضرورة انتفاء عنصر التمثيل الحقيقى المقنع فى عملية الرواية . ان هذا التفرد ينبع من حقيقة ان التمثيل عن طريق عديد من الافراد قد كان محرما ويمثل النتيجة العامة لهذا المنع سلبا وايجابا .

أما السلب فأمره معروف ، وأما الايجاب فهو هـذا الندب العام ، عن طواعية واختيار من قبل الجمهور ؛ لفرد ممتاز كى يقوم بالاداء التمثيلى كله ، لانـه الوحيد المؤهل لذلك .

فهذا التسليم هو مجرد حد للفن ، لا قيد عليه ؛ الحد الذى يشكل الفن ولا يضر به .

اللحن وحسب ، وانما يقومون فى كثير من الاحيان مقام الشخوص الاخرى ، التى توجه اليها الحركة والاشارة والحديث .

● وأن الشاعر كان يعتمد على لون سـاذج من ألوان المهمات المسرحية يدل على السلطان أو السلاح .

● وأن فن الانشاد كان يتداخل مع فن تمثيل لفرد الواحد . الذى عرفه الشعب باسم « الحكاواتى » ، وهذا الفن كان يعتمد على تمثيل فعلى يقلد فيه الحكواتى الشخصيات ، ويلون صوته بمشاعر الغضب أو الفرح ، ويعكس تغير اللهجات بين عرب وعجم ، ويصدر أحيانا مايشبه الحوار بين رجلين أو امرأتين أو رجل وامرأة .

دخلت المقامة المسرح عن طريق خيال الظل ، دخلته بطريقة قاطعة حين كتب ابن دنيال فى مقدمة « طيف الخيال » يقول :

« صنفت من بابات المجون .. ما اذا رسمت شخوصه وبوبت مقصوصه ، وخلوت بالجمع ، وجلوت الستارة بالشمع ، رأيته بديع المثال ، يفوق بالحقيقة ذاك الخيال » (١) .

والكلمات الاربع الاخيرة فى هذه العبارة جديرة بأن نقف بازائها متأملين ، فهى الشهادة الواضحه بأن المقامة قد خرجت أخيرا من اسار مسرح العقل ، أو الاداء التمثيلى المحدود ، الى رحابة المسرح الحقيقى ، وانها ـ بحكم هذا الانطلاق ـ قد أصبحت شيئا أحسن وأكثر تفوقا مما كانت عليه ـ أصبحت تفوق بالحقيقة ـ أى الحقيقة التى يمثلها التجسيد المنظور الملموس القائم أمام أناس من لحم ودم ـ ذاك الخيال ـ أى الخيال الذى انتجها والذى ظلت تعيش فيه حتى دخلت المسرح

هنا نلتقى بالمبدأ المسرحى المعروف ، القائل بأن العمل المسرحى لا وجود حقيقى له الا فوق الخشبة وبمحضر من الجمهور ، لذلك يتحدث ابن دانيال أيضا عن وسائل التجسيد الناجح ، وعناصره الضرورية : يجب أن تكون هناك ستارة مجلوة بالشمع ، ويجب كذلك ـ وهو الاهم ـ أن يكون هناك جمع من الناس « يخلو » بهم الفنان ، اى يخلق فيهم ذلك المزاج النفسى الذى يتيحه الارتباط بين أصدقاء فى جلسة خاصة ، أو خلوة ، وهذه درجة عالية من درجات العرض المسرحى الناجح .

ثم يمضى ابن دانيال فيعرض علينا بابته الاولى :

---

(١) اقرأ بابات ابن دانيال فى كتاب : « خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال ، تحقيق ودراسة : الدكتور ابراهيم حمادة . وزارة الثقافة ـ ١٩٦٣

« طيف الخيال » والثانية : « عجيب وغريب » ، وسننظر فيهما معا من حيث قدرتهما على تحويل المقامة من نص مكتوب موجه للاداء الفردى ـ الفعلى أو الامكانى ـ الى الاداء الجمعى فى مسرح حقيقى وامام جمهور حاضر بكل جوارحه ، يحسب الفنان لحضوره ولرضاه الف حساب .

***

يتحول راوية المقامة فى بابات ابن دانيال الى رئيس لفرقة مسرحية افرادها هم الفنانون المحركون لشخوص المسرحية الظلية .

ولكن : عوضا عن أن يروى الرئيس شيئا من حوادث وقعت فى الماضى ، نراه يتوجه بالحديث مباشرة الى جمهوره ، مقدما لهم فنه بكلمة قصيرة ، كما يحدث فى بابة طيف الخيال ، عارضا محتوى هذا الفن واسلوبه المختلف أساسا عن اسلوب الرواية .

عن المحتوى يقول الريس :

خيالنا هذا لاهل الرتب ... والفضل والبذل لآهل الادب

حوى فنون الجد والهزل فى ... احسن سمط وأتى بالعجب

أى انه فن يهدف الى الارشاد والامتاع معا ، ويتوسل فى هذا بالبهر فى عرض عجائب المخلوقات وعجائب صناعتها وتقديمها على المسرح .

وعن الاسلوب ، يوضح الريس النقطة الرئيسية التى يمتاز بها فنه من فن الرواية ، أو المقامة المروية :

اذ قام فيه ناطق واحد ... عن كل شخص ناظر واحتجب

فالاداء هنا ـ يقول الريس ـ متعدد الاصوات ، بتعدد الشخوص ، أى انه تمثيل فعلى ، وليس رواية .

وهو ــ الى هذا ــ فن معتمد أساسا على رضى الجمهور وعلى عطائه ، لا يجد الريس حرجا فى هذا ، بل هو يبرزه ويطالب بالرضى والعطاء معا .

مذاهب الفضل به جمة
فنطقوه سادتي بالذهب

ثم يدعو الريس من بعد شخصياته الرئيسية، لتعرض على الجمهور بأنفسها امورها ، وتقص حكاياتها ، فيصبح الريس هنا نوعا من رئيس البروتوكول ومذيعا معلقا فى وقت واحد ، اذ يقدم الشخصية الاولى ويعلق عليها وبهذا تدور عجلة المسرحية .

ويدخل طيف الخيال المسرح ، وهو الشخصية الثانية فى المسرحية ، فيتسلم المسرحية من الريس بتعليق فكاهى ثم يتوجه هو الآخر الى الجمهور بالسلام ، ولكنه يضيف الى هذا ما تعرفه فنون خيال الظل من تقليد هو فى أصله طقس دينى ، من توجه بالعرض المزمع تقديمه الى رب السماء ورسله فى الارض ، واهدائه اليهم جميعا .

يحدث هذا فى فنون خيال الظل الاسيوية ، لانها فنون مقدسة (١) ، كما تقدمت الاشارة ، خيال الظل فيها يعكس حقائق السماء (٢) ، ويعرضها بوساطة من المقدسين ــ على أهل الارض .

---

(١) علينا دائما أن نتذكر الاصل الدينى لخيال الظل، فان هذا جدير بأن يلقى ضوءا اضافيا على ما فى البابات من نوازع واتجاهات دينية .
ولعله يكون واضحا مما قدمت ان ابن دنيال كان متأثرا فى هذه التقدمة بتراث خيال الظل عامة ، أكثر من تأثره بزهديات الحريرى فى بعض مقاماته .

(٢) العرض الظلى فى اندونيسيا واحد من الطقوس الدينية ، الشاشة فيه تمثل السماء ، والمسرح يمثل الارض . واللاعب مندوب الاله . ويعتقد الجميع ــ الفنان وجمهوره ــ أنهم فى آمان من أى شر طوال مدة العرض .

فالعرض الظلى بهذا المعنى هو عبادة ، يذكر فيها اسم الاله ، ويتوجه بالعرض اليه ، تقربا اليه واستدرارا لبركته ، وربطا للجمهور بالعرض ربطا وثيقا ، يستغل أعمق ما فيه وهو التعبد .

وشيء من هذا يحدث في طيف الخيال ، حين يتوجه هذا الاخير الى الله بالتعظيم والى نبيه الكريم وعترته الغر بالصلاة والسلام ، ثم يسأل رب العباد الغفور :

يديم لنا هؤلاء الحضور
ويبقيهم أبدا في سرور
فقولوا معي يا رفاقي آمين

فهو دعاء سيردده النظارة جميعا مع أعضاء الفريق . ومن ثم يزداد ارتباطهم بالعرض توثقا .

ثم يتوجه طيف الخيال بالحديث الى النظارة وهم أحد العناصر الرئيسية للفن الجديد ، والقوة الكبرى التي أصبح على المقامة أن تشكل نفسها وفق رغباتها فيقول :

ومن بعده اليكم أتيت
لأحكي لكم بعض ما قد رأيت

ويأخذ يحكي لهم ما هو في الواقع مقامة تقليدية موضوعها ما كان حدث في مصر مؤخرا من تحريم السلطان للخمر وأعمال الخلاعة والدعارة والمساخرة ، فتأخذ المقامة تصور الموقف بعد التحريم تصويرا فنيا

- ونظرا لبعد القرى وترامى أنسااقات فالجميع ايضا يكونون في امان من الحكومة . ومن ثم يصاحب العرض تعليق واقعي من مهرج او اكثر يدور حول ارتفاع أسعار الخبز مثلا !

واجتماع العرض الظلى القائم على مبدأ التمثيل بالوساطة .. مع العرض المباشر القائم على جهد فنان بشري يعرض نفسه على الجمهور ولا يختفي وراء ستار ، يكون ظاهرة فنية جديرة بالالتفات في ضوء المناقشة التي سوف اقدمها حالا ، من احتمال أن تكون العروض الظلية في مصر قد جمعت بين التمثيل البشرى المباشر والتمثيل المختفى وراء الشخوص والستار .

مقتدرا ، فتتخيل ان الشيطان قد مات ـ لابد ـ ما دامت نواميسه قد تحطمت ، وأتباعه شردوا ، وأدوات اللهو قد كسرت ومعدات الحظ أبيدت أو أحرقت .

وليس فى هذا كله جديد على فن المقامة سوى ما اشرت اليه من ان المقامة هنا أصبحت تقدم عن طريق شخصية مصورة ومجسدة ومتحركة ، وان جمهور المقامة غير المنظور قد تجسد فعلا فى لحم ودم .

ثم ينادى طيف الخيال على صديقه الحميم وصال ، وحين يدخل هذا ويفرغ من تقديم نفسه للناس ومن ذكر مغامراته الغرامية السوية والمنحرفة معا ، ينادى هو الآخر على كاتب حساباته الشيخ بابوج ، ومن ثم تتصدر المشاهد التمثيلية المسرح ، ويقل نصيب المقامة التقليدية من اهتمام الفنان ، ونصل الى الحادثة الرئيسية فى البابة ، وهى سعى وصال الى الزواج ـ بعد التوبة ـ ولجوئه الى الخاطبة ـ القوادة أم رشيد ، التى تقوم بالدور التقليدى للخاطبة المدلسة ، فتوقع وصال فى عروس فرغت من الدنيا من زمن ، قبيحة شوهاء ، ولها ـ الى هذا ـ ولد ليس أقل منها قبحا .

وتنحل الازمة حين يسعى وصال الى البطش بأم رشيد فيجدها قد ماتت .

وهنا ينتقل وصال من التوبة الى الزهد ، فيقرر أن يخرج الى الحج ، تكفيرا عما تقدم من ذنبه وما تأخر .

وفى سياق هذه المسرحية القصيرة وما حوته من أحداث قليلة نتعرف على شخصيات نمطية ، ظلت على الدوام جزءا ثابتا من محتويات مخزن الكوميديا المصرية على رأسها الخاطبة العجوز المدلسة التى تجمع بين الوساطة والقوادة ، وكاتب الحسابات القبطى ، الذى يخدم المسلمين ، متأففا ، متأوها ، مواصلا للشكوى ،

والذى يضج من الفقر ، وان كان صبره على الخـــدمة يحملنا على الظن بأنه يخدم نفسه أيضا ، وفى السر ، بما يأخذ من مال مخدومه والشاعر « المهياص » المتظاهر بالبلاغة ، الذى يلقى الشعر الحلمنتيشى لتفكهة النظارة، والانتقام لهم من الشعر الفصيح الذى يصدع به الادباء رؤوسهم ، ثم لا يفهمون منه لا كثيرا ولا قليلا .

وأخيرا الطبيب الدجــال ، الذى يتكسب من وراء الاوبئة أكثر مما يكسب من حوادث المرض العادية ، والذى يتأوه فى حسرة على الايام المواضى التى كان فيها عدد الموتى أكبر من قدرات الأطبــاء والمفسلين وعمــال الجنازات واللحادين مجتمعين .

فى هذه البابة نرى المقامة وقد قطعت شوطا كبيرا فى سبيل التحول الى عرض مسرحى ، لم تتخل عن عناصر الحكاية وانما استخدمتها مقدمات ومشهيــات لعرض حادثة رئيسية بأسلوب مسرحى لا شك فيه ، يتمثل فى حادثة زواج الامير وصال .

***

أما البابة التى يتم فيها فعلا تحول المقامة الى عرض مسرحى كامل ، فهى البابة الثانية : بابة عجيب وغريب لا قصـــة هنا ، ولا حادثة ، وانما هو فن الفرجة خالصا من الشوائب ، ومعرض للشخصيــات الطريفة المتنوعة المشارب واللهجات والمواطن والحرف ، تتوجه صراحة الى الجمهور وتحثك به بوسائل متعددة ، أما من خلف الستار بلسان المخايلين ، أو مباشرة ، قدام الستار ، « وربما بين صفوف النظارة » وهذا الاحتكاك الاخير عليه شواهد فى النص سأعرض لها حالا ، وان كانت لا ترقى الى مقام الدليل .

وأنا أحتفى بهذه النقطــة ، وأعتبرها هامة ، ليس

فقط لمجرد التدقيق التكنيكى فى أساليب تطور المقامة ، وانما لان حضور الجمهور بمثل هـذه الطريقة البارزة هو الشيء الجديد حقا الذى تمتاز به هـذه البابة عن سابقتها .

وعلى سبيل الاحتفاء بهذا الحضور ، ومطاوعة له ، تتخلى المقامة هنا عن القصـة التى تعرفها الاشـكال الناضجة منها ، وتتحول طواعيـة الى عرض لمشـاهد تمثيلية متتالية ، بعضها يقوم على أساس الممثل الفرد ، وبعضها الآخر على أساس حوار بين ممثلين اثنين أو أكثر .

ولـكنها مشاهد لا ترفع عيونها مطلقا عن الجمهور ، بل هى تدير معه حوارا متصلا عن طريق الاستعطاء ، بعد كل مشهد أو عن طريق المخاطبة المباشرة أثناء بعض المشاهد .

ويمكن طبعا أن نفترض ان هذا الاستعطاء كان موجها الى جمهور يصوره الفنانون على الشاشة ويوجهون له الخطاب ــ جمهور مسرحى موجود على الخشبة وحدها

كذلك ليس ما يمنع أن تكون الاشارة التى ترد فى النص لخطاب مباشر يقوم بين الفنانين والنظارة خاصة باشياء تحدث على الشاشة وليس بين الشخوص الفنية وبين الجمهور المتخيل .

ولـكن الافتراض الآخر ، يظـل مع ذلك قائمـا : افتراض أن يكون مسرح الظل هنـا ــ فى هـذا النص بالذات ، قد فجر حدوده التقليدية وخرج بشخوصه الظلية لتتجول (١) بين النظارة وتخاطبهم ، وهى محمولة على أيدى الفنانين المحركين لها ــ مثلا ــ كما يحدث فى

(١) فى كمبوديا تظهر شخوص خيال الظل للجمهور ، نظرا لكبر حجمها ....

مسارح العرائس المعاصرة حين يظهر الفنان وعروسه معا ، وينشئان صلة ما بين الجماهير وبينهما ، فيرى الفنان جماهيره كيف يحرك عروســه ، ويجعلها تؤدى أمامهم بعضا من دورها بالحركة والحوار معا .

هنا تقوم بين الفنان وعروسه وجمهوره علاقة تآخ ، مصدرها الأساسى ان الفنان قد أطلع الجمهور على سره واعتبرهم بهذا من أسرة المسرح .

فاذا افترضنا ان مثل هذا الارتباط المباشر كان يقوم بين الفنانين والجمهور فى بابة « عجيب وغريب » وأمثالها، أمكننا أن نفهم على نحو أفضل بعض ما جاء فى هــذه البابة من ارشادات مسرحية تنص على الخطــاب بين الشخصيات الظلية وبين الجمهور .

نأخذ مثلا شخصية اللاعب البهلوانى حسون الموزون

هذا هو الفنان قد جعل بهلوانه حسون يتثنى ويتقلب ويمشى مشى العقرب ، يسير على راسه تارة ، ويصعد على قطع الخشب المصفوف تارة أخرى ، يقف بقدمه على حد السيوف ، ويتقوس من لينه ، ويتناول خاتما بجفونه ، ثم يجعله معلمه « أى اللاعب الموكول به » تزل قدمه ، أو تكاد .

وهنا يتقدم المعلم ويخاطب الجمهور :

المعلم : هذا الطفل قد أقدم على الحتــــوف ، ووقف زمانا على حد السيوف ، وأنا أقسم بغض قده ، وجلنار خده ، ورمان عضده ، لا أنزله الا بدرهمين ، ولو أقام على هذه السيوف يومين .

الموزون : يا للمروة ، يا للفتوة ، تحياتى عليــكم ، خذونى اليكم ..

وهنا تقول الارشادات المسرحية :

« فيدعوه اليه من اهتزت شجرة كرمه ، ويناوله

درهما من فمه الى فمه . وينصرف !

كيف نقيم هذه الحـــادثة المسرحية ؟ وكيف نفهم الارشاد الذى يليها ؟

البراعة فيها ظاهرة ، اذ يوقف الفنان الحركة فيها عند منحنى خطر ، تتعلق عنده الانفاس ، ويأخذ يهدد جمهوره تهديدا واضحا بأنه « يتركهم فى هــذا الوضع المقلق ما لم يدفعوا شيئا ، ويدفعونه لمن ؟

لفنان قادر فى فنه ، هو حسون الموزون ، الذى هو ايضا صبى مليح ، يسلط نشيد ســابق على الحادثة الحالية الضوء على مفاتن جسده ، وهذا هو الفتى المليح يصرخ ويستنجد بالمروة والفتوة ، ويحمل ويلوح مقابلها بجزاء جسدى سخى فهنــاك وعد بأن يتنــاول الفتى الدرهم بفمه من فم « المعــطى » فيــحدث تماس بين الشفاه يرضى من يهمه هذا اللون من العلاقات بين جمهور مختلط .

مرة اخرى ، كيف نفهم هذا ؟

هل يحدث على الشاشة بين الشخصية الظلية وبين ممثل للجمهور. هو الآخر شخصية ظلية ؟

أم نفترض شيئا آخر ينبع من طبيعــة هــذا اللون الشعبى من الوان العروض ، الذى يحرص على ارضاء جمهوره من كل سبيل فنتخيل ــ دون خوف من شطط ــ ان اللاعب الذى يحرك شخصية الموزون ، وهو صبى صغير لاريب ، كان يخرج من وراء الشاشة الى الجمهور ، ليتلقى عطاياه بهذه الطريقة الحسية التى قد نراها نحن فاقعة اليوم ، دون أن نتبين انها نوع من « الفتح » الذى تعرفه صالات اللهو الى اليوم (١) .

---

(١) قارن ماكان يحدث فى الافراح حتى وقت قريب حين كان المدعوون يلصقون النقود الذهبية فى جباه الراقصات على سبيل النقــــوط والمتعة الحسية معا .

ونأخذ مثلا آخر :

هـذا هلال ، المنجم ، قد خرجت الشخصية التى تمثله الى المسرح ، ومعها الادوات اللازمة : الـكتاب وتخت الرمل والـكرسى والاصطرلاب .

فبعد حمد الله والثناء عليه ، لمـا خلق من أفلاك ، وزين السماء الدنيا به من كواكب ، يمضى هلال بالخطاب الى الجمهور فيقرأ عليه طوالع العام ، ثم يقول :

هلال : ولـكننى يا سادتى أريد منكم رجلين طالعهما واحد ، وخلقهما متضاد ، لأتكلم على طالع الاصـــــل والتحويل ، وكواكب الزمان بالدليل ..

انت ، ما اسمك يا ولدى ، وانت أيضا ياسيدى ؟

مرة ثانية هل يحدث هـذا المشهد على الشاشة بين شخصين أم ترى ظل المنجم يشير بأصبعه الى اثنين من بين المشاهدين ، كما يحدث حتى اليوم فى نمر الحواة والسحرة فى الـكباريه أو الشارع على السواء ــ على سبيل اشراك الجمهور فى العرض اشراكا وثيقا ، والتقرب اليه بطلب العون منه ، ومنح بعض أفراده أدوارا ولو مؤقتة فى العرض ؟

هنا وفى الحالة السـابقة يمكن للأداء أن يقتصر على الشاشة كما يمكن أن يتعداها الى صفوف النظارة .

وانا اذهب الى أن التحام العرض بالنظارة على هـذا النحو يمكن أن يكون قد حدث تلقائيا اثنـــاء العروض الظلية ، بأن رد « فصيح » بين الجمهور ذات مرة على سؤال موجه لشخصية ظلية ، أو استجاب لحركة ما مقصود بها الشاشة وجدها ، فوجـد « الريس » ان الفكرة طيبة ، وان اثرها حاسم فى رفع مستوى العرض ، ودرجة الحماس له فقرر ادماجها فيه .

والذى نقرؤه عن هذه الفرق ومعلميها بالذات أنهم

الأذكياء فطنون واسعو الحيلة ، حاضرو البـديهة كلهم رغبة فى خدمة جمهورهم وامتاعه ، لضمان الحصـول على عطاياه .

ومسألة ضمان العطايا هذه تجعلنا نفكر فى مشاكل الفرق من الناحيه المالية .

فكيف يمكن لأفرادها أن يحصـلوا على منح الزبائن نهم على سبيل الضمان ما دام فى امكان هؤلاء أن يمتنعوا عن الدفع ، بل وان يتركوا القاعة ـ فى حـالة المسرح الثابت ـ أو يغادروا المكان فى حالة المسرح المتنقل ؟

هل كانت هناك رسوم دخول يدفعها النظارة مقدما ، فى حالة المسرح الثابت ؟ لا أحد يقول لنا .

وفى حالة المسرح المتنقل ، لا شىء من هـذا طبعا ، وانما الاعتماد على أريحية الزبون ، وعطائه الحر .

وابسط وسائل الحصول على هذا العطاء ، هى ايقاف العرض ، فى واحد أو أكثر من مراحله واقتضاء أجر ما من العملاء (١) .

وهذا ما يشير اليه النص الحالى فى أكثر من موضع .

هناك بالطبع احتمال أن تكون الاشـارات من هـذا القبيل نوعا من محاكاة الواقع ، وكأن ابن دانيال ينقل لنا ما شاهده على الطبيعة بحذافيره ، فيقدم لنا القراد ،

---

(١) يذكر الدكتور عبد الحميد يونس « فى كتابه خيال الظل ـ المكتبة الثقافية عدد ١٣٨ » فى معرض وصف مسرح لخيال الظل حضر عروضه أيام صباه ، أنه لم تكن للعروض أجور تدفع عند الباب . ولا كانت هناك تذاكر . ولكن التمثيل كان ينقطع بعد تمهيد من صميم التمثيلية ، وفى هذه الاستراحة يدفع النظارة ، كل حسب طاقته ، مايشبه النقطة .

واعتقادى الشخصى ان هذا ماكان يحدث أيام ابن دنيال وغيره من فنانى خيال الظل القدامى . وهو لايزال يحدث حتى يومنا هذا فى عروض الحواة ، وغيرهم من الفنانين الجوالين من مستعرضى ألعاب القوة والشهامة ، وفنانى البيانوللا والرقص والتهريج .

والبهلوان ، والمشعوذ شكلا وموضوعا معا ، الفن ووسائل حصول الفن على لقمة العيش ، ولهذا جعل شخوصه الظلية تستعطى على الشاشة ولا عطاء حقيقى يأتى لها.

هذا الاحتمال قائم طبعا ، واصرار الفنان فى هذه الحالة على أن يقدم صورة من الطبيعة بتفاصيلها الدقيقة له ما يبرره فنيا ، فانه يتيح له أن يقدم لنا مشهدا فاتنا حقا يستطيع المرء أن يتخيل كم هو أخاذ بأسلوب المسرح الظلى ، وأعنى بهذا مشهد مبارك الفيال ، الذى يظهر ومعه فيل عظيم الجثة ، يدق مبارك هامته بكلابة الحديد ، ويأمره أن يجثو كالعبيد ، ثم ينهض الفيل ويجول بزلومته فى الطريق ، ومبارك يلفت النظر الى

عجيب صنع البارى فى خلقه ، ثم يخرج الفيل من المنظر مطرقا بزلومته ، والصبيان ينادون من حوله :

ـ حالومة ، زلومة ، حالومة ، زلومة !

فالمقارنة هنا بين ضخامة الفيل وقوته الجسدية الهائلة واستسلامه مع ذلك وبين صغر حجم الصبيان ، وقلة حولهم ، وصوتهم العالى ـ كل هذا يقدم صورة فنية أخاذة ، تبرر وجود التفاصيل على أساس موضوعى وظيفى وليس على أساس محاكاة الطبيعة وحدها .

فأنا لا أقول بأن كل ما جاء فى هذه البابة من نص على مخاطبة النظارة كان خطابا حقيقيا ، وانما أقول انه يبدو لى أن بعض هذه الاشارات كان يعنى التحاما واقعيا مع الجمهور .

وكما قلت من قبل ، ليست المسألة مجرد تدقيق تكنيكى فى الشكل الذى انتهت اليه المقامة ، وانما المسألة أهم من هذا بكثير .

فلو صح ان المسرح الظلى كان يخاطب فى بعض مواضع من عروضه ، أو فى بعض المراحل الزمنية التى تعاقبت

على هذه العروض ـ أيام ابن دانيال نفسه ، وفى عهد من خلفه من فنانين ـ جماهير النظارة ، لكان معنى هذا ان مسرح الظل قد أخذ يتخذ لنفسه شيئا من سمات المسرح البشرى ، وذلك بالتوجه بفن ممثليه الى جمهور حى يقظ ، بغية اشراكه فى العرض من كل سبيل أى انه كان يتخذ خطوة منطقية أخرى على الطريق الطويل المؤدى الى قيام فن التمثيل كما نعرفه اليوم ، فهو يسعى الى تأكيد العنصر البشرى من خيال الظل، وذلك بالاحتفاء بالجمهور واشراكه فى العرض وبالافراج عن بعض لاعبيه وعرضهم على الجمهور ، كل ذلك فى محاولة لتعويض النقص البادى لدى فن لا يكفيه أن تكون شخوصه ظلا ولا جسدا ، بل هو مضطر كذلك لان يدفع بعناصره البشرية الى الاختفاء فى الظلام .

ومن يدرى ما الذى كان يحسه فنان المخايلة وهو يختبىء ليلة وراء ليلة وراء شخوصه اذ يجدها تستمد منه الحياة والحركة والوجود ذاته ، وتحظى من دونه بفرصة العرض على الجمهور وتلقى الاعجاب ؟ !

ألم يدفع هذا بعض فنانى المخايلة الى تمنى الظهور مباشرة أمام جمهورهم ، والتمثيل له دون وساطة من شخوص ؟

ألم يحس بعضهم الآخر مع الشاعر بأن فنه خيال فى خيال ، وأنه يعتمد :

شخوصا وأصواتا يخالف بعضها
لبعض ، وأشكالا بغير وفاق
تجىء وتمضى بابة بعد بابة
وتفنى جميعا والمحرك باقى

الم يشعر أحد منهم بالاسى لان شخوصه تظهر ، ثم تختفى ـ تفنى ولا يبقى الا هو ـ ولكنه وهو الاصل

يبقى غير مميز يعيش بعد العرض حياة البشر العاديين ولا يعيش كفنان الا ظلا لشخوصه الظلية ؟

ان وجد أحد ان هذا خيال مسرف فى الجنوح فانى أقدم له سطورا من مسرحية « العاصفة » يتأمل فيها شكسبير من خلال كلمات بروسبيرو حال الفنان المسرحى اذ ينصب القبة السحرية كل ليلة ويجهد فى سبيل أن تكون جميلة ، مؤثرة ، وأخاذة ، ثم يتقدم هو بنفسه ليهدمها بيديه ، وهو يعلم انه لن يبقى له بعد هدمها الا قوة الفرد العادى ، وأهميته ، وهى قليلة :

« ها قد انتهت أفراحنا .. ممثلونا هؤلاء .. كانوا مجرد أرواح ذابت فى الهواء .. وكمثل مادة هذه الرؤية بلا قوام ، ستذوب أيضا هذه الابراج تجللها السحب ، وهذى القصور الزاهية ، والمعابد الوقورة ..

بل الكوكب الارضى العظيم ذاته ، وكل ما يحمل فوقه ، سيختفى ــ كحفلنا الاثيرى هذا ــ ولا يترك وراءه أثرا .

نحن من مادة الاحلام صنعنا ، وحياتنا القصيرة هذه يحوطها النوم من كل مكان » .

فاذا كان هذا هو شعور فنان يظهر بشخصه أمام النظارة ويستمتع بالتأثير فيهم وتلقى اعجابهم موجها اليه بشحمه ولحمه ، فكيف يكون احساس فنان خيال الظل الذى يؤدى فنه من وراء حاجزين : الستارة ، والشخصية الظلية ؟

***

على كل حال ، تظهر لنا بابة « عجيب وغريب » فن خيال الظل وهو ضيق أشد الضيق بحدوده القائمة على الاختباء وراء الحواجز ، ومخاطبة الجمهور بالوساطة .

وتظهره لنا وقد دفع هذه الحدود الى أبعد ما

يستطيع ، بل الى درجة احداث تصدع واضح فى تلك الحدود ، كما حاولت أن أبين .

فنون الفرجة والعرض المسرحى ، دون القصة ، تسيطر على البابة ، والعمدة فيها على الشخصيات الغريبة والمشاهد القصيرة المثيرة للانبهار أو المحركة للترقب .

والنقد الاجتماعى قليل ، لان الهدف هو الامتاع وليس الاصلاح .

كل شيء هنا مهيأ كى ينتقل فن خيال الظل من التمثيل بالتصاوير الى التمثيل الآدمى ، لو وجدت الظروف المناسبة .

وهو تطور منطقى ومعقول ، حدث مثله فى فنون اسيوية معروفة مثل فن الكابوكى اليابانى ، الذى تبادل فيه فن التمثيل وفن العرائس التأثير أكثر من مرة .

كما ان فن العرائس قد كان ذا أثر ظاهر على كتاب مسرحيين مرموقين من أمثال لوركا ، الذى بدأ حياته المسرحية كاتبا للعرائس وفنانا لها ، ثم تأثر مسرحه البشرى فيما بعد بتكنيك العرائس تأثرا واضحا . كذلك تأثر يونسكو بالعرائس التى شهدها فى صباه ، فتركت فى فنه المسرحى سمات واضحة .

ولكن الظروف المناسبة كى يحدث هذا فى حالة خيال الظل المصرى لم توجد قط ، فقد كان مبدأ التمثيل البشرى فى حد ذاته معترضا عليه ، ومن ثم أصبح التمثيل بالوساطة هو أقصى ما يمكن أن يتقبله الذوق العام ، دون أن تتحرك قوات المجتمع الرسمية بالحظر الرهيب وان كان هذا الحظر قد تم فى بعض الحالات ، حتى فى حالة التمثيل غير المباشر .

وبهذا تكون قد عرضت لادبنا العربى ولحياتنا الفنية

فرصتان لقيام المسرح ، ولـكن الظروف المحيطـة لم تساعدهما على الاثمار .

الاولى حين التفت بديع الزمان والحريرى الى فنون القصة وأنشأ كل منهما فى مقاماته اعمـــالا فنيـة هى مسرحيات جنينيـة ، كان يمكن أن تتطور الى عروض مسرحية ، لو كان التمثيل مأذونا به .

والثانية حين صحب ابن دانيال ــ وهو رجل مسرح حق ــ بعض هذه المقامات وأدخلها عالم خيال الظـل الرحيب بعد أن أدرك بحسه الفنى الثـاقب مبلغ ما بين فن المقامة وفن خيال الظل من التقاء .

فقد انشأ البديع والحريرى مسرحيـات بدائيـة ، تعتمد على الشخصيات النمطية ، وعلى الحادثة البسيطة غير المعقدة .

وجاء ابن دانيال ، فاتخذ خطوة أخرى ــ منطقية ــ بأن حول المسرح البدائى المـكتوب الى مسرح مجسـد منظور عن طريق اللعب بالخيال .

فلو كانت الظروفة موالية اذ ذاك لقام فنانون أخر بازاحة الاقنعة عن فنهم ، وتقدموا للتمثيـل المبـاشر أمام الناس .

ولو كانت هناك امكانية لقيام هذا الفن ، لمـا وجد الفنانون عنتا فى تحويل البابات الى تمثيل .

ان طيف الخيال تحوى مسرحية قصيرة قابلة للتمثيل البشرى ، وبابة عجيب وغريب يمكن اخراجها دون عناء على مسرح منوعات يجمع بين فنون السـيرك والتمثيل والغناء والرقص .

المسرحيات موجودة ، والفنانون متوافرون ، ولـكن الحاجز صلد لا يريد أن يتصدع .

وكان ان ضـــاعت علينا فرصة واعدة لخلق مسرح

قومى خاص بنا ، يمتد فى التاريخ من العصور الوسطى حتى الآن ، بدلا من أن نؤرخ له ببدايات القرن التاسع عشر ، ثم يكون بعد هذا بضاعة أجنبية ، اجتلبناها فيما اجتلبنا من علامات الحضارة فى الغرب .

***

ترك مسرح الظل أثرا باقيا على الكوميديا المصرية .. فقد تسربت بعض شخوصه ، وأساليبه الفنية الى الفصول المضحكة التى عرفتها البيئات الشعبية فى الريف والمدينة ، وخاصة فى بداية القرن التاسع عشر ، وسنعرض لنماذج منها فى فصل لاحق .

كما تسربت الكوميديا الظلية الى فن الاراجوز ، الذى تبادل التأثير مع فنون أخرى ، أهمها الكوميديا الشعبية فى المسارح ودور اللهو الاخرى ، وهذا أيضا سنعرض له في فصل آخر .

الفصل الثانى

بقية الرصيد
مسرح الأراجوز

ان تكن الظروف قد حالت دون تطور خيال الظل ـ وبابات ابن دانيال بالذات ـ الى مسرح للتمثيل البشرى، فقد أسدى هذا الفن الجميل ـ مع هذا ـ خدمة كبيرة للمسرح فى بلادنا ، بالابقاء على فكرة التمثيل حية عبر القرون الكثيرة التى تعاقبت على نموه وازدهاره .

ظل محتفظا للفن المسرحى بعناصره الرئيسية : التمثيل ـ عن طريق صور وظلال ، لا يهم ـ وعن طريق الحوار، ونوع من القصة ، مضافا الى هذا كله مشاهد ترفيهية منوعة ، تقدم كلها أمام جمهور ، فى دار مغلقة ، أو فى مكان مفتوح يقوم مقامها .

وبهذا حفظت لنا فكرة المسرح ، وجنبت الاندثار ، واستقرت بين عادات الناس ، عادة الذهاب لمشاهدة التمثيل ، بحيث لم تعان أجيال لاحقة صعوبة كبيرة فى لفت النظر الى ذلك الفن حين استوردت فكرة المسرح البشرى من أوروبا فى أواسط القرن الماضى .

***

وقد قام فن الاراجوز هو الآخر بنصيب لا يمكن انكاره فى هذا المجال ، وساعده على ذلك سهولة تنقله ،

وقلة احتياجاته الفنية ، وقبوله للتمثيل فى العراء ، دون حاجة الى اضاءة صناعية .

وبالتالى ، أصبح فى الامكان مشاهدة ذلك الفن بالليل أو النهار .

على انه ـ على العكس من خيال الظل ـ لم يقدر للأراجوز أن يكتب له كتاب ولو على أدنى صلة بالادب ، بل ترك أمر النصوص فيه لجهود الحرفيين؛ فلم يستطع هؤلاء أن يرتفعوا عن مستوى الاضحاك الفج ، وتصوير بعض ما يجرى فى الحياة اليومية من علاقات بين الناس تصويرا يرتفع أحيانا الى مستوى النقد .

ولا زلت أذكر بعضا من حفلات الاراجوز شهدتها فى صباى فى ساحة الاحتفال بالمولد النبوى بمدينة الاسماعيلية ، وفى احداها كان الاراجوز يعرض اسكتشا قصيرا عن العلاقة بين زوج وزوجة ، الزوجة تأتى لزوجها شاكية باكية ، فالعجين عليها ، والخبيز عليها ، وكنس الدار عليها .. الخ .

ويحاول الزوج أن يهدىء من روعها ، وأن يطيب خاطرها ، ولكنها ترفض السكوت ، بل تنتقل من الشكوى الى الردح والشتائم ، فيمضى الزوج فى محاولة استرضائها المرة بعد المرة دون جدوى ، فان الزوجة تقفز من الشتائم الى العدوان اليدوى .

وفجأة يغيب الزوج خلف الساتر ثم يظهر ومعه هراوة ينهال بها ضربا على زوجته التى تهدأ وقتها ، ووقتها فقط ، وترضى ، ثم تتحول علاقة التماسك بالايدى بين الاثنين الى علاقة جنسية تظهر أمام المتفرجين حركاتها الرئيسية ، ويكون من نتيجتها أن تحمل الزوجة ويظهر وليدها على شكل دمية صغيرة .

كان يقوم بدور الزوج الاراجوز ذاته ، وهو الشخصية

النمطية التى تجد مكوناتها دائما فى بناء المهرج الشعبى : خليط من المكر وطيبة القلب والشجاعة عند الحاجة والجبن عند الضرورة ، وسعة الصدر حينا ، ثم الثورة المسلحة بالعصى دائما حينا آخر .

والضرب بالعصى هو نوع من النقد العملى ، يقوم به الاراجوز نيابة عن المجتمع ، وكما رأينا فى الاسكتش السابق ، نراه يستخدمه ضد زوجة هى فى نظر الاراجوز والمجتمع الذى يمثله مخطئة ، لانها تجاسرت واشتكت مما لا داعى للشكوى منه : عمل البيت ، الذى هو من نصيب المرأة ، ولا محل للتململ منه مهما كثر ، والا فالعصا لمن عصى .

كذلك « ينقد » الاراجوز النقد العملى ذاته شخصيات تستحق القرع والتقريع معا : الصفيق الذى يستغل كرم الاراجوز التقليدى ، يثقل عليه بالطلبات ، حتى يضيق الصدر ، وترتفع اليد بالعصا . المدلس الذى يظن أن بوسعه أن يخدع الاراجوز ويسلبه بعضا من ماله . الغبى الذى يحاول الاراجوز أن يلقنه شيئا المرة بعد المرة ، ولكن ذكاءه المحدود يعجزه عن الفهم ، فيكون الضرب جزاء وفاقا له فى المفهوم الشعبى .

هؤلاء وغيرهم تناولهم الاراجوز بالعرض على انظار الناس ، محاولا أولا أن ينصح لهم أو يصلح حالهم ، فاذا ما عجز تولت العصا مهمة التعامل معهم ، وسط ضحك الجمهور وموافقته التامة .

وتتكرر شخصيات الاراجوز مرات كثيرة — تتكرر صفاتها الاساسية وان اختلف الرداء والاسم .

ففى عرض آخر لمسرح الاراجوز ، شهدته عام ١٩٥٧ ، فى احتفال لوزارة الارشاد بمولد الحسين ، ظهرت الى جوار الاراجوز ، الوحيد الذى لا يتغير نفسيا

او مظهريا ــ الشخصيات السابقة ذاتها وانما فى مواقف مختلفة ، أو أردية مختلفة .

كان العرض يدور حول امرأة من بنات الشعب ، تأتى لمقابلة الاراجوز ، شاكية ثائرة ، هذه المرة لان الاراجوز هو فى الواقع زوجها ، وقد أنجب منها تسعة أولاد ، ومع ذلك فهو ينكر الزواج ويهمل النفقة على العيال .

ويكون واضحا لنا ان التهمة ملفقة ، وان الاراجوز المسكين برىء منها ، ولكن الفكاهة تنبع مع ذلك مع كل محاولة يبذلها الاراجوز ليتخلص من الفخ المنصوب له كى يعترف بزواج لم يتم من امرأة لم يرها من قبل .

غير أن الاراجوز يضيق الخناق على المرأة حتى تضطر فى النهاية الى الاعتراف بأنها لفقت الحكاية لانها غلبانة ، وفقيرة ، وليس لها من ينفق عليها ، ثم تتوجه بالرجاء الى الاراجوز كى يتزوجها و « يلمها » .

ويقلب الاراجوز الفكرة فى رأســه ، ويقلب ببصره جسم بنت البلد ، فيجد ما يسره ، ويقرر أن يتزوجها .

المرأة هنا غير مختلفة اساسا عن زميلتها فى المسرحية السابقة ، كلاهما امرأة مصرية شعبية ، تدخل فى عراك صغير مع الرجــل لا تلبث أن تخرج منه منهــزمة ، وتضطر فى الحالين للاعتماد على حسن نية الرجل وطيبة قلبه كى تواصل الحياة من يوم الى يوم .

كل ما هنالك ان احداهما هى المرأة المصرية الشعبية قبل الزواج ــ تسعى للزوج بوســيلة مكشوفة قليــلة الحيلة ، والثانية هى هــذه المرأة ذاتها وقد تزوجت ودخلت الاطار الذى يحدده المجتمع لها : عمل كثير ، وخضوع تام للرجل ، وتقبل لسيطرته عليها فى الفراش وخارج الفراش معا .

أما شخصية الصفيق التىظهرت فىالمسرحية الاولى، فاننا نجدها فى العمل الثانى فى زى شحاذ معمم : «الفقى

اللحوح » كما يسمى شعبنا هذه الشخصية ، وهو يثقل على الاراجوز بطلباته وبلسانه الفصيح ، فيتحمله الاراجوز بعض الوقت ثم تكون الثورة واستعمال العصا
وشخصية الفقى اللحوح وما يجرى لها من فضح وضرب تقدم فكاهة يطرب لها رواد مسرح الاراجوز دائما ، فالفقى بلسانه الفصيح يمثل واحدا من مستغلى الشعب باسم الدين ، كما يمثل فريقا من الناس يتعالون على الشعب بالحديث بلسان لا يعرفه ، ومن ثم يتشفى النظارة فى الفقى ويسرهم ما يجرى له .

***

الى جوار ما شاهدته فى صباى وفى الشباب من فصول الاراجوز ، ساعدنى الحظ فى مارس من هذا العام (١) فصادفت واحدا من فنانى الاراجوز القلائل الذين لا يزالون يذرعون شوارع القاهرة ، محاولين أن يستخدموا فن الاراجوز وسيلة لكسب عيش قليل ، وسط مزاحمة ضارية من أجهزة الترفيه العاتية : السينما والاذاعة والتليفزيون .
وقد التقيت بالفنان الشعبى سيد المصرى محمد ، الذى قال لى انه بدأ صلته بالفن وهو صغير ، وعمل فنانا لخيال الظل ، ثم انتقل الى فن الاراجوز ، ربما لان خيال الظل كان قد أخذ فى الانقراض ، بعد ظهور السينما ، ولانه أيضا فن كثير المطالب من الناحية الفنية فهو يفترض مهارة كبيرة فى تحريك الشخوص ، ومهارة أكبر لخلقها وقصها ، ثم هو لا يصلح للعرض الا فى المساء ، ولا ينتقل بسهولة من مكان الى آخر ، وهذا الانتقال السهل أصبح ضرورة كى يستطيع الفنان أن يلتقط رزقه القليل حيث يوجد هذا الرزق .

(١) ١٩٧٠

وقد استضفت الفنان سيد المصرى محمد فى بيتى ، وطلبت اليه أن يعرض على وعلى أفراد أسرتى المجموعة الكاملة للنمر التى يدور بها فى الشوارع .

وهذا وصف للنمر كما سجلتها يومذاك .

***

النمرة الاولى :

يظهر الفقى التقليدى على مسرح الاراجوز ، ويطلب من الاراجوز أن يكف عن الصياح والتهليل واحداث الجلبة التى كان آخذا بسبيلها ، نظرا لان الفقى عنده اولاد ، وهم مشغولون جميعا بمراجعة الدروس .

يرفض الاراجوز هذا الطلب الذى يعتبره سمجا ، ويوضح للفقى انه هو الآخر عنده فرح ، وليس من المعقول ان يوقف الفرح من أجل سواد عيون الفقى وأولاده .

الفقى يطلب من الاراجوز « هد » الفرح ، والاراجوز يرفض المرة بعد المرة ، ثم يلجأ الى العصا المشهورة لاقناع الفقى بسخافة طلبه .

النمرة الثانية :

يطلب الاراجوز الزواج ، وتعده الخاطبة بعروس بيضاء كالفل ، ويتهيأ الاراجوز للزواج ، وتزف اليه العروس ، فحين يكشف عنها النقاب يتبين أنها سوداء كالفحم .

النمرة الثالثة :

يظهر شحاذ يلبس ملابس افرنجية ممزقة ، ولكنه « طالع فيها » يسأل الاراجوز احسانا قائلا : «جيبيت مونى » (١) فيتظاهر الاراجوز بالاستماع اليه ، ويستدرجه الى التقدم بمزيد من الطلبات مثل : أريد

---

(١) اعطنى نقودا .

زبدا ، وجبنا ، وفراخا ، واريد الطلبات كلها من محل جروبى .

الاراجوز يطلب من الشحاذ أن يتقـدم اليه ، أن يقترب ، أن يقترب أكثر ، أكثر وأكثر ، ثم يهمس فى أذنه فينيش مونى (١) وينهال عليه بالضرب .

النمرة الرابعة :

يظهر شخص بربرى ويسأل عن الاراجوز ، ويطلب اليه أن يبحث له عن عمل .

يعطيه الاراجوز عملا ، ويطلب منه أن يعمل بوابا ، يجلس البـربرى بجوار البـوابة لحراسـتها ،ويريد الاراجوز فيما بعد أن يجتاز البوابة ، فيمنعه البربرى ، ويطرده ، لانه لا حق له فى الدخول الى البيت الذى هو حارسه ، بصرف النظر عن ان الاراجوز ــ ولى نعمته ــ هو الذى يطلب الدخول ، فالشغل شغل !

يترك الاراجوز البواب حتى ينام ، ويحاول أن ينتزع منه عصاه المرة بعد المرة ، وفى كل مرة يصحو البواب ، ويضطر الاراجوز للهرب .

أخيرا يفلح الاراجوز فى انتزاع العصا .

النمرة الخامسة :

يظهر الاراجوز ومعه الـكلب المدلل فوكس ، يعرض عليه الاراجوز أصناف الطعام الفاخر : تاكل بطاطة ؟ يرفض الـكلب ، تاكل لحم ؟ يرفض الـكلب ، تاكل عظاما ؟ يرفض الـكلب ، وأخيرا يضيق صدر الـكلب فيهجم على الاراجوز ويعضه .

والعمدة فى هذه النمرة على البراعة فى التحريك .

النمرة السادسة :

يظهر دكتور ليكشف على الاراجوز المريض ، وبعد أن

(١) مفيش فلوس

ينتهى الكشف يطلب الدكتور عشرين جنيها كأتعاب • يتناوله الاراجوز بالعصا •

النمرة السابعة :

يظهر الخواجة بيجو، ويعطى الاراجوز شنطة يحرسها له نظير مبلغ شهرى قدره ستون جنيها .

ينام الاراجوز ، بعد أن يغالب النوم مدة طويلة ، ويأتى لص ويسرق المحفظة ، فيضبطه الاراجوز ويمنعه المرة بعد المرة .

فى النهاية ينجح اللص فى سرقة الشنطة .

النمرة الثامنة :

يظهر شكوكو فى شخصية مغنى قبيح الصوت ، يغنى مرة فيحتج عليه الاراجوز ، ولـكنه يمضى فى الغنـاء ولا يبالى .

فى النهاية يضربه الاراجوز فيموت شـكوكو ، ولكن عفريته يظهر للأراجوز ويعذبه ، ويحاول الاراجوز ضرب العفريت مرارا دون جدوى .

ينصحه الريس بأن يخزق عينيه ، كى يتخلص منه.

النمرة التاسعة :

تظهـر امرأة عاشـقة ، تحب الاراجـوز ، وترمى « جتتها » عليه • يقبلها الاراجوز قبلة طويلة ، فتـلد اراجوزا صـغيرا ، يظهر مع أبيه الاراجوز الـكبير ، ويحييان الحضور ويدعوان لهم •

النمرة العاشرة :

زوجة الاراجوز مريوحة ، وعليها عفريت ، تتقدم للأراجوز بالطلبات غير المعقولة المعروفة فى هذه المناسبات والجديد فيها مع ذلك : جوز حمام نايلون .. !

يرفض الاراجوز اجابة الطلبات ، ينام ، فيظهر له العفريت فى المنام ، واسمه ابو سمرة ، يرتعد الاراجوز

ويؤدى حركات الخوف التقليدية المعروفة فى الكوميديا الشعبية ، وخاصة الـكوميديا المرتجلة .

يصـحو فى الصبـاح ، ويجيب الزوجة الى جميـع طلباتها غير المعقولة .

وتنتهز الزوجة فرصة ان الاراجوز قد اعترف بانها مريوحة فعلا فتسوق على زوجها الدلال بطرق متعددة.

يضربها الاراجوز ويرمى عفشها فى الشارع .

النمرة الحادية عشرة :

حفل زواج به اثنان من الموسيقيين يتنازعان حول فتاة موصوفة بأنها جميلة ، كل يريد أن يخطبها الى نفسه ، يعرض أمر الفتـاة على الاراجوز ، الذى يوافق على الزواج منها .

يقام الفرح ، وحين يزال النقاب عن وجه العروس تكون المفاجأة التقليـدية ، العروس شـمطاء قبيحة ، بالغة القبح .

النمرة الثانية عشرة :

مشهد ولادة ، امراة على وشك الوضـع ، والداية تساعدها ، وتردد الادعية التقليدية :

يا فارج الفرج ، يا معلى الدرج ، يا مساعد الكتكوت حتى من البيضة خرج .

الاراجوز يعرض مساعداته ، ويردد هـذه الادميات هو أيضا ، ثم يتقدم بعرض عملى لمســاعدة الطفل على الخروج هو « منشار » كبير يريد أن يشـق به البطن ويخرج المولود !

النمرة الثالثة عشرة :

زوجة الاراجوز تتهمه بأنه يحب امراة اخرى .

الاراجوز يؤكد ، ويقسم ويصمم على ان هـذا غير صحيح .

اخيرا ، يفقد صبره ، فيضرب الزوجة حتى تموت « ترتمى دمية بلا حراك على حافة الساتر » .
الاراجوز يبذل جهودا متصلة « لايقاظها » يقول لها :
اجيب لك مهلبية ؟
أجيب لك أرز بلبن .. الخ .. ثم يجرب أن يثير فزعها حتى تصحو فيستخدم أصوات تخويف مختلفة : قطار ، طيارة .. الخ
اخيرا يسلم بانها ماتت ، وتوضع فى نعش ، ويأخذها الحانوتى الى القبر مع نشيد : لا اله الا الله .
وفى مشهد الموت يقيم الفنان مفارقة حادة بين حيوية الزوجة الدمية ، وجمودها مع الموت ، ويبدو الموت هنا حقيقيا ، وتبدو حيوية الزوجة الدمية حقيقية ومقنعة بالمقارنة المتأخرة بجمودها فى مشهد الموت .

***

يذكر الاستاذ سعد الخادم فن الاراجوز فى كتابه : « الدمى المتحركة عند العرب » ، فيقرر أن فصوله تشبه الى حد بعيد فصول خيال الظل العثمانى « قره قوز » من حيث تضارب الشخوص بالعصى فى كل منهما ، ومن حيث استخدام الفصول المضحكة ، والقوافى الطريفة ومن حيث التعليق بصورة هزلية على احداث البلاد .
ويضيف الاستاذ الخادم رأيا أورده المؤلف الفرنسى كوبان فى كتاب له اسمه : « درع أوروبا » تحدث فيه عن الاراجوز فى مصر ، وكيف انه قليل الانتشار فى القرى والمدن ، وذلك لانصراف الاهالى عن جميع ما يصور الآدميين ، ولا سيما الدمى .
ثم يقرر الاستاذ الخادم ان الاراجوز قد ورث قبيل الحرب العالمية الاولى بعضا من تراث خيال الظل ، بعد

تدهور هذا الفن الاخير ، وأعاد تفصيل بعض الادوار بما يتناسب مع دمى الاراجوز ، فاتخذت المسرحيات صفة الفلظ فى تقديم الطرائف الخارجة ، أو التقليد الهزلي لشخصيات المشاهير من المطربين والراقصات ، أو مسخ اغانى المغنين .

كما قدم الاراجوز بعضا من القصص الشعبى ، الى جوار اشارات الى بطولات شعبية مثل أدهم الشرقاوى او حكايات مثيرة مثل ريا وسكينة ، وان طبع الجميع بطابع الفكاهة والمرح .

ثم ختم المؤلف كلامه بقوله : « ويبدو أن الاراجوز(١) ظل منتشرا لفترة متأخرة ، حيث كانت له أدوار كاملة أوردها الكاتب سوسى فى دراسة نشرها عام ١٩٣٧ ، نذكر منها الدور الآتى الذى قديكون له شبه ببعض أدوار الاراجوز المصرى » .

وهنا يورد المؤلف نصا كاملا لأحد فصول مسرح « القره قوز » اسمه : « الحمام » ، مثبتا بالدارجة السورية ، لان احداث الفصل تدور فى ذلك البلد .

وشخصيتا الفصل الرئيسيتان هما : عيواظ ، وقره قوز ، وهما الشخصيتان الرئيسيتان ذاتاهما اللتان نجدهما فى فصول القره قوز التركى ، وبين الشخصيتين فى فصل الحمام ما بين شخصيتى القره قوز التركي من علاقة كوميدية مبعثها التناقض بين التفوق العقلى النسبى الذى يتمتع به عيواظ ، «وكذلك التهذب النسبى » وبين غباء قره قوز الواضح ، وقلة تبصره ، وخشونة تصرفاته ، مما يجعله دائما ضحية للاعتداء من قبل الغير ، بعد أن يقع فى ورطة وراء ورطة

---

(١) واضح أن الاشارة هنا للقره‌قوز ، خيال الظل التركى ، وليس للاراجوز المصرى

وفى فصل : الحمام ، يتقدم كل من عيواظ وقره قوز لاستئجار حمام عام ، بغية ادارته والـكسب من وراء هذه الادارة .

ويكتشـفان انهما وقعا فى مطب ، فالحمام سبق أن استأجره ثلاثة أو اربعة او خمسـة من الناس على التوالى وجهزه كل منهم وانفق عليه ، ثم لم يبق فيه الا أياما قليلة ، كان يولى بعدها هاربا تاركا وراءه كل شيء .

ولـكن الاثنين يمضيان مع ذلك فى عملية الاستئجار، وتتم لهما الصفقة ، وهنا تبدأ المصائب ، ومعظمها يقع على راس قره قوز .

فهو أحمق ، يتشـاجر بلا سـبب مع صبى الحمام ، ويصطدم باناس من سـاكنى الحمام «من العهد السـابق» فيضربونه ويطردونه ، وحين يطردهم بعد ذلك ، عقب نصيحة من عيواظ ، يدخل احدهم خلسـة ويتظاهر بانه جنى ، ويأخذ فى تخويف قره قوز .

ويلى ذلك مشهد العفريت والخائف من العفريت ، المشهور فى المسرح الشعبى عامة ، حيث يحاول قره قوز أن يظهر بمظهر الثابت الجنان بينما فرائصه ترتعد .

ثم يدخل العامل المـكلف بالنظـافة ، فيجرى بينه وبين قره قوز الحوار التقليدى بين شخص غبى لايريد أن يفهم وبين قره قوز النافد الصبر ، وينتهى الحوار باستخدام قره قوز للعصا ضد الغبى .

ويتكرر الحوار فى جوهــره بين قره قوز وقريطم ، احد عملاء الحمام فى عهده الجديد ، الذى يأتى ليسـال ان كان بالحمام محل أدب ، فيستخدم كلمات : بركة ، وأدبخانة ، ومستراح ، وخارج ، وبيت ماء ، كى يفهم قره قوز ما يريد ، كل هذا وقره قوز لا يفهم ، فاذا ذكر قريطم أخيرا كلمة شيشمة فهم قره قوز المقصود ،

واحتج على اضاعة قريطم لوقته ، فضربه بالعصا .
ثم يطرأ على الحمام جماعة من الاعراب ، جاءوا كما هو واضح ـ بتآمر مع شخص اسمه المدلل « وهو الذى يتظاهر بأنه جنى » لارهاب عيواظ وقره قوز ، فهم يفنون ويحفرون الجياد للهجوم فما أن ينتهى عيواظ وقره قوز من همهما ـ بعد لاى ـ حتى تدخل البلانة ، وهى عجوز صماء مشاكسة ، يحييها قره قوز تحيـة المساء فتتهمه من فورها بأنه يغازلها ، وهى العجوز فى سن جدته .
ويقوم بينهما تبادل شتائم وشجار ، فتفقأ العجـوز احـدى عينى قره قوز ، وتجىء عجوز أخرى فتهـدد قره قوز لاشتباهها فى انه أجر الديوان الشـمالى من الحمام للعجوز الاولى ثم تتنازع العجوزان على الديوان ويتدخل قره قوز فى الشجار ، فيناله من الضرب ما يوقعه على الارض .
وينتهى الفصل وقره قوز يضرب صاحبه ويقول له : سلم الحمام لاصحابه ، وهل كان قره قوز ـ فى أى وقت ـ صاحب حمامين ؟

***

بين هذا الفصل وبين فصول الاراجوز المصرى بعض نقاط الالتقاء ، خاصة فى المشاهد التى يخاطب فيهـا قره قوز كلا من عامل النظافة الغبى ، وقريطم الزبون ، الذى يحتمل أن يكون من النوع «الملاوع» الذى يتغابى كى يغيظ المتحدث اليه ، أو هو غبى فعلا .
هذان المشهدان ، وما ينتهيان به من ضرب قره قوز لخصميه ، نجد لهما نظراء فى مسرح الاراجوز المصرى .
والفكاهة الغليظـة حينا والرقيقة حينـا آخر التى تجدها فى مشهد قريطم فى بيت الادب ، حيث يرجـو

ويتوسل ، ثم يصر على أن يدخل معه قرد قوز بيت الراحة « ليؤنسه » ، بينما عيواظ يلح على أن يتحدث قره قوز اليه هو فتحدث بلبلة مضحكة عند قره قوز بازاء هذا الجذب من جهتين ـ هذا المشهد له أيضا ما يقرب منه فى الاراجوز المصرى .

كذلك يمكن القول ان بعض الشخصيات مثل : البلانة العجوز ، والام الطيبة لها أقارب فى مسرح الاراجوز.

غير ان نقاط الخلاف بين فصل الحمام السورى ، والاراجوز المصرى ربما تكون أوضح من نقاط الالتقاء .

هناك أولا هذه العلاقة الثنائية بين قره قوز وعيواظ فى الفصل السورى ، فانها لا توجد فى الاراجوز المصرى.

الاراجوز فى مصر هو ملك المسرح بلا منازع ، هو وحده الذى يضحك ويسخر ، ويقرع ويضرب ، هو وحده ممثل المجتمع ، وهو أذكى من جميع الشخصيات لا يخدعه أحد أو يتغلب عليه الا مؤقتا ، فله دائما النصر الاخير . فاذا قارناه بزميله فى النص السورى ، وجدناه اكثر فكاهة وذكاء ، وأكثر تهذيبا بكثير .

ان الاراجوز المصرى ينتسب الى نوع راق من أنواع المضحكين ، هو المضحك الذكى الساخر ، المعلق ، الذى يتأمل غباء الناس من حوله فى مزاج من العطف والحزن والرغبة فى الاصلاح ، هو اقرب الى المهرج « الانسان » .

اما قره قوز فهو ينتمى الى فصيلة أخرى ، تتسم بالخشونة ، وغلظ القلب والتهريج الغليظ .

والواقع ان الفصل السورى عامة هو اقرب الى كوميديا خيال الظل كما يعرفها ابن دانيال فى بابتى : طيف الخيال وعجيب وغريب ، منه الى كوميديا الاراجوز .

هنا نجد العلاقة الثنائية ذاتها التى نجدها فى طيف الخيال بين طيف الخيال والامير وصال ، كما نجد معرض الشخصيات الغريبة والفكاهة الزاعقة القائمة على غلظ الحس والضوضاء .

والى جوار هذا يلتقى الفصل السورى التقاء واضحا بالفصول المضحكة التى عرضها الفنان السورى جورج دخول على مسارح مصر فى العقدين الاول والثانى من هذا القرن باسم الفصول المرتجلة .

ففى هذه الفصول يقوم كامل الاصلى، وهو الشخصية التى ابتدعها جورج دخول ، بلون من التهريج به ملامح واضحة من تهريج قره قوز ، كما انه يرتبط مع شخصية اخرى فى الفصول بعلاقة تلازم و « نقار » تشبه علاقة قره قوز بعيواظ ، ذلك ان كامل الاصلى هو دائما خادم فى فصول جورج دخول ، وله دائما معلم يتبادل واياه الكلام الجارح ، أو الخارج أو المضحك .. الخ .

وعلاوة على هذا ، فان دقائق التكنيك فى الفصل السورى ـ المواقف ، ووسائل استنباط الضحك ، والنمر ، كلها نجدها بتفاصيلها فى فصول جورج دخول مثال ذلك ما يعرف باسم « نمرة التطويل» فى المسرح المرتجل ، التى تقوم على أساس سوء فهم ، طبيعى أو متعمد بين شخصيتين نجدها فى الفصل السورى فى المشهدين اللذين يقدمان بين قره قوز من جهة ، وعامل النظافة ، وقريطم ـ على التوالى ـ من جهة أخرى .

ونمرة العفريت وما يقوم به من تخويف للمهرج «هنا قره قوز » نجدها فى فصول جورج دخول .. وهكذا .

والرأى عندى ان جورج دخول قد أفاد من فصول قره قوز السورى ، فى خلق فصوله المضحكة المرتجلة ، بعد أن حول التمثيل من الاداء بالدمى الى الاداء عن

طريق البشر .

وبهذا يكون فن خيال الظل قد عرف طريقه أخيرا الى المسرح البشرى ، بوساطة هذا الجسر الهام الذى اقامه الفنان السوري المتواضع بين كوميديا خيال الظل والكوميديا المعاصرة التى كان كل من نجيب الريحانى وبديع خيرى من جهة ، وعلى الكسار من جهة ثانية ينقبون عنها .

ولكن هذا حديث سنفصله فى فصول تالية .

***

ترك فن الاراجوز أثرا واضحا على الكوميديا المصرية كان ابرز مظهر له هو تحول الاراجوز من دمية الى شخصية انسانية .

حدث هذا حين اكتشف على الكسار شخصية عثمان عبد الباسط ، ممثل الشعب الخفيف الظل ، الطيب القلب ، الطويل اللسان ، الذى يقول الحق دائما واجره على الله .

وشخصية عثمان عبد الباسط — او دققنا النظر — هى الاراجوز وقد طلى وجهه باللون الاسود ، وخرج من اسر فنان بشرى يحركه الى نطاق أرحب — نسبيا — هو نطاق فنان يحرك نفسه .

ولكنه يحركها فى حدود واضحة لا يتعداها ، هى الحدود المادية والنفسية التى أجملتها آنفا .

ان عثمان عبد الباسط شخصية نمطية لا تتطور كثيرا ، كل ما هنالك ان قدرتها على الحركة أكبر ، لانها تركت حدود المسرح الصغير ، واستغنت عن المحرك الذى لا غنى عنه كى يظل باقيا ذلك الايهام الذى يسعى اليه مسرح الاراجوز بأن الدمية هى انسان .

وقد حدث انسلاخ طريف وواضح للأراجوز البشرى من الاراجوز الدمية فى حالة الفنان محمود شكوكو ،

الذى كان يلقى مونولوجاته الفكاهية وهو مرتد طرطوز الاراجوز ، وكان يعمد الى اعطاء نفسه الرخصة ذاتها للتعليق على الناس والتنـــدر بهم التى هى من امتيازات الاراجوز الدمية .

ثم اقترب شكوكو خطوة اخرى من فن الاراجوز حين انشأ فرقة للأراجوز حدثت فيها أكثر من مقابلة طريفة بين الاراجوز الدمية والاراجوز البشرى .

وقد منحت شخصية الاراجوز الفنان (١) شـــكوكو شعبية واسعة وصلت الى حد أن التماثيل كانت تصنع له ، وتباع على نطاق واسع فى الاسـواق الشعبية وعلى عربات اليد .

كذلك كانت اغطية الرأس تصنـــع على غرار طرطور الاراجوز وتباع باسم محمود شكوكو .

وهذا كله يدل على مدى الاثر البعيـــد الذى تركته شخصية الاراجوز فى الوجدان الشعبى ، وفى المفهوم الشعبى للـكوميديا .

وفى السنوات الاخيرة تسرب الاراجوز مرة أخرى الى الـكوميديا المسرحية البشرية ، عن طريق الادوار التى يؤديها الفنان عبد المنعم مدبولى .

وقد أخذ عبد المنعم من الاراجوز الدمية ،مكره الشعبى وسلاطة لسانه ، وتصلب تعبيرات وجهه ، كما استبقى صوته ذا الفحيح ، وحبه للمرح ، ثم ضعفه الدائم أمام النسوان وميله الى التهريج بالـكلمة والحركة والفعل اللا ارادى، كأن تمتد يده ــ وهو شبه عاجز عن منعها ــ الى جسد امرأة حلوة المرة بعد المرة ، لا يردها زجر ، أو حتى ضرب .

---

(١) بل ان شكوكو قد أصبح هو نفسه واحـــــدة من دمى مسرح الاراجوز كما تقدم .

ولكن عبد المنعم لم يسجن نفسه في شخصية الاراجوز كما فعل شكوكو ، ولم يلبس قناعا بشريا أسود اللون يضعه على وجه الاراجوز كما فعل الكسار وانما هو استعان بروح الاراجوز وملامحه الثابتة وبعض تصرفاته ، ليضفى طابعا شعبيا على أدوار متعددة قام بتمثيلها في حياته المسرحية الطويلة : أدوار تتقلب بين عديد من الشخصيات : ابن البلد والمدرس الريفى وزير النساء والصحفى .. وناظر المدرسة الى آخره.

وكان من أمتع ما قدمه عبد المنعم مدبولى من التمثيل القائم على فن الاراجوز خاصة ، وفن الكوميديا الشعبية عامة ، دور فنان المسرح الجوال ، المتشرد ، المفلس الاستاذ عنبر ، في مسرحية : «هاللو شلبى» ، التي قدمتها فرقة الفنانين المتحدين عام ١٩٧١ .

فى هذا الدور أوضح عبد المنعم كم أن فنه موصول بتقاليد الكوميديا الشعبية الضاربة فى القدم ، فهو يلجأ هنا الى المكر الشعبى المعروف عن الاراجوز ، كما يلجأ الى حيل المهرج الشعبى المألوفة من تقمص لشخصيات الغير ، الى الرطانة المضحكة حين ينتحل شخصية لورد انجليزى (١) ، الى الكذب الصفيق ، الى المغالطة المضحكة ، الى التطويل ومط الكلام بغية التمويه وتغطية الحقائق ، فيقدم لنا عرضا لا ينسى للمهرج الشعبى القادر المستند فى رسوخ الى التراث. ثم لا يستخدم هذه الحيل الفنية للاضحاك وحده ، بل يتخذها أدوات لتصوير حال فنان المسرح المفلس الذى يعيش بلا سند ــ تحت رحمة كل من يعده بمال يقدم

(١) سنلتقى فى الفصلين الثالث والرابع من هذا الكتاب بشخصية السائح الانجليزى ، التى اصبحت تقليدية فى تراث الكوميديا الشعبية المصرية منذ ان استخدمها مسرح الافراح والموالد فى أوائل القرن الماضى .

به فنه . لا يدرى ان كان يحصل على الاكلة التالية أم يواصل المسغبة . بل لا يضمن أن يقدم فنه أصلا ، حتى ولو رضى بأن يجوع .

وهـذا هو دور المهرج التقليدى على امتداد رقعة الـكوميديا الشعبية ، فى مصر وفى العالم .

ومن الدقائق الاولى لظهور عبد المنعم مدبولى على المسرح نتبين فيه فن الاراجوز ، ومن ورائه فن الكسار وقد أضيفت اليهما لمسات انسانية رطبت من جفاف الضحك اللاهي ، وبللته بقطرات من العطف على مصائر الناس .

الفصل الثالث

سرح الأسواق والشوارع والأفراح

فى طفولتى بمدينة الاسماعيلية كنت أشاهد وامارس بعض التقاليد الشعبية ذات الصلة الظاهرة بفن المسرح وفن عروض الشوارع على وجه الخصوص .

كان الاولاد الصغار يغنون ـ واغنى معهم ـ أغانى غريبة لرمضان لم أسمعها فى مكان آخر من بعد . وكان أهم سمات هذه الاغانى انها تجسد رمضان شخصا حيا ، له أم تحنو عليه ، وله تاريخ حياة واضح ، فهو يبدأ صغيرا فى حاجة الى رعاية أمه ، وتخاطبها واحدة من الاغنيات هكذا ، مسدية اليها النصح :

يا أم رمضان قومى اتسحرى
بالجبنة الحلوم والعيش الطرى

فاذا ما نما رمضان شيئا ما ، وقوى عوده كنا نغنى له فرحين فخورين .

يا رمضان يا صحن نحاس
يا مسوح فى بلاد الناس

ثم تفترض الاغنيات ـ اذ تتقدم أيام الشهر ـ ان رمضان لابد أن يصيبه المرض ، وتعلوه مظاهر الاهمال:

رمضان ماله اليوم رابط راسه
... ...

وأخيرا يتجه رمضان المجسد هذا الى النهاية المحتومة ، فيصيح الاولاد فى الشوارع فى بهجة ظاهرة ، وشىء من الشماتة أيضا :

يا رمضان يا قلقيلة
ما عدش فيك الا الليلة

***

وحين يصاب القمر بالخسوف ، كنا نخرج ومع كل طفل منا ما يستطيع الحصول عليه من أوان كالحلل والاطباق النحاسية والصفائح ، ونأخذ نقرع هذه « الآلات الموسيقية » بشدة متزايدة ونحن نغنى :

يا بنات الحور   سيبوا القمر (١)

وكان القرع يتزايد كلما زاد زحف الظلام على نور القمر ، حتى اذا اختفى هذا النور تماما ، عدت هذه لحظة مباركة ، الدعاء فيها الى الله مستجاب لا محالة ، واذ ذاك كنا نغنى أغنية أخرى :

يا رب تبت ورقتنا
على شجرتنا . .
واحنا لسه صغار
يارب حنن على أبونا
وافتح له الباب .

***

هذه الرؤية التجسيدية لرمضان ، التى تقدمه لنا

---

(١) الظاهر أن هذه الظاهرة الفولكلورية معروفة فى أماكن أخرى من مصر . فقد نشرت « الاهرام » نبأ عن مسرحية قدمها التليفزيون عام ١٩٧٠ حول ظاهرة « خنقة القمر » وأورد النبأ كلمات الاغنية المصاحبة على هذا النحو :

يا بنات الحور   خلوا القمر يدور
يا بنات الجنة   خلوا القمر يتهنى
يا سيدنا يا عمر   فك خنقة القمر
يا سيدنا يا بلال   فك خنقة الهلال

انسانا له مصير قابل للتحول ، وهذا التصوير لخسوف القمر والقصة التى نسجها الشعب حول هذا الخسوف هى فى أساسها رؤية درامية . وتمثيل هذه الرؤية فى الشوارع على شكل أغنيات يلقيها الاطفال (١) مجتمعين أو متفرقين يجعل هذه الاغنيات جزءا — صغيرا طبعا — من عروض الشوارع المختلفة التى تعرفها بلادنا من قرون عديدة ، والتى يرجع أقدم ما تسجل المصادر التاريخية منها الى بداية القرن التاسع عشر .

ومن هذه العروض الشوارعية ما لايزال قائما حتى اليوم ، مثل زفة الاخرس التى تقام أواخر شهر شعبان من كل عام فى مدينة الاسكندرية ، ويشترك فيها جمع من الناس يؤدون عن طريق التمثيل الصامت كل مظاهر الاحتفال بزفاف شاب من الشبان .

ويطوف المشتركون فى الاحتفال على شكل موكب يمرون به على الدور والمقاهى ، فيحييهم الناس تحيات صامتة أيضا ، حتى ينتهى الموكب الى نهايته المحددة . ومن هذه العروض الشوارعية أيضا العروض التى

(١) وصف الاستاذ أحمد حسين ، المحامى والسياسى المعروف ، فى مذكراته بآخر ساعة « ٣٠ ديسمبر ١٩٧٠ » واحدة من التمثيليات الشعبية الشوارعية على هذا النحو :

« أما أولى هذه الصور التى تشغل رأسى وقلبى إلا ان ابادر بتسجيلها بصورة ذلك الرجل المجذوب الذى كان شيخا معمما يمسك بسيف خشبى ويحمل زمارة ينفخ فيها فنتجمع حوله نحن الغلمان فيهتف فينا ونحن نردد من خلفه: يا عزيز كبة تاخد الانجليز الله حى عباس جى ..

وكان عباس المخلوع يمثل فى نفوس المصريين آن ذاك أملا حيا فى خلاص مصر من ربقة الانجليز وكان الشيخ المجذوب يمثل معنا نحن الاطفال صورة معركة ، فيسمح لنا بالهجوم عليه حتى اذا نفخ فى زمارته فيتعين علينا جميعا أن نقع صرعى على الارض يرمز بذلك الى انتصار قوة الحق على الباطل ثم يستأنف مسيرته فى دروب الحى وأزقته ونحن نصيح وراءه يا عزيز كبة تاخد الانجليز . »

يقدمها القرداتية ، والحاوى ، وهـذه كانت تصحبها مظاهر تمثيلية طريفة ، لا تزال بقاياها تشاهد حتى الآن ..

ويصف ادوارد لين فى كتابه المعروف بعض هـذه العروض بقوله : يتبارز القرداتى مع قرده بالعصى ، ويلبسه ملابس عجيبة ، وكثيرا مايلبسه ملابس العروس أو المراة المحجبة ، ويضعه على ظهر حمار ويستعرضه أمام حلقة المتفرجين ، بينما يتقـدم هو الموكب وهو يعزف على الطمبور .

وللقرداتى حمار أيضا ، يطلب اليه أن يختار من بين الموجودات اجمل بنت كي تصبح عروسـا له ، فيمد الحمار أنفه الى وجه الفتاة ، فيضج الناس بالضحك ويبتهجون وبينهم الفتاة .

أما الحاوى فيصف لنا بعضا من العابه تفصيلا . واهمها بالنسبة لنا تلك التى يشارك فيهـا النظـارة مشاركة فعلية . وهذه احداها :

يطلب الحاوى من احد المتفرجين خاتما ، ثم يضعه فى صندوق صغير وينفخ فى زمارته ويقول : يا عفريت ، بدل الخـاتم . ويفتح الصـندوق فاذا به خاتم مغاير تماما للخاتم الاول . ثم يغلق الصندوق مرة ثانية ، ويزمر ويفتح الصندوق فاذا بالخاتم الاول عاد اليه . ويغلق الحاوى الصندوق للمرة الثالثة ويزمر ثم يفتحه فاذا فى الصندوق كتلة من الفضة بلا شكل ، واذ ذاك يعلن ان الخاتم قد انصهر واتخذ الشـكل الحالى ، ويقدم الفضة لصاحب الخاتم .

ولـكن الرجل يصر على أن يعاد اليه خاتمه ولا شيء آخر ، فيطلب الحاوى « خمسة أو عشرة فضة » ثمنا لاعادة الخاتم . وما أن يحصل عليهـا ويزمر : توت

حاوى ، بعد غلق الصندوق ، حتى يعود الخاتم الاصلى فيعطيه لصاحبه .

وللحاوى مساعدون (١) يعاونونه على تقديم الالعاب يذكر لين انه رأى مع الحاوى ولدين يمثلان معه الادوار المطلوبة . يلبس أحدهما حية كبيرة على رأسه على شكل عمامة ، ويضع حيتين حول عنقه ـ مثلا .

او يلعب الولدان لعبة الطاقية التى تتحول الى فطير مشلتت يقدمه لهما الحاوى ، فيصران على الا يأكلاه الا بالعسل ، فسرعان ما يستخرج الحاوى العسل من ابريق يريه للمشاهدين أولا وهو فارغ .

ويلعب أحد الولدين لعبة الطاقية والحية مع الحاوى ويمثل دور المفزوع حين تتحول الطاقية الى حيات ، فيرميها على الارض وهو « خائف » ، ويصر على أن

---

(١) شاهدت فى الاسماعيلية فى أواسط العشرينات عرضا لفن الحاوى ، كان المساعد فيه بنت فى اوائل العقد الثانى من عمرها . كانت تغنى مع الحاوى اغنية لازلت اذكر سطورها الاولى :

البنت البيضة قالت لابوها جوزنى يابا لاطلع طفشانة !

وكان الحاوى يستخدم هذه البنت نعيمتها البصرية (كان بها مسحة من الجمال) ولتجسيد الايحاءات الجنسية التى تحملها الاغنية. ولكن ذلك الحاوى كان له أيضا معاون صبى ، كان يستخدمه فى لعبة « الفطير المشلتت » التى يشير اليها لين . كان الحاوى يضع الثعبان على آنية ويغطيها بالكيس الجلدى الاسود التقليدى عند الحواة ، ثم يزمر ، ويطلب الى الصبى ان يزعق بقوله : جيت ياأبيض؟ ويفعل الصبى ، ويكشف الحاوى الغطاء ، ولكن الثعبان لا يزال موجودا . فيستعيذ بالله من شر المكوسات ، ويطلب الى الصبى ان يزعق من جديد : جيت ياأبيض ، بعد أن يزمر : توت حاوى . وفى هذه المرة يتحول الثعبان الى فطيرة مشلتتة شهية يصب عليها الحاوى العسل ، كما يصف لين تماما .

ونلاحظ هنا محاولة الحاوى ان يضفى شيئا من التشويق الى عروضه ، فيتعمد الا ينجح التحول من الثعبان الى الفطير من أول مرة . وكان من السهل عليه أن ينجح .

تعود اليه طاقيته .

ويورد لين العابا أخرى اشترك فيها النظارة مع الحاوى . منها لعبة الاوراق البيضاء الصغيره التى يقذفها الحاوى فى طشت فتخرج منه وقد تلونت بألوان مختلفة . ثم يصب الحاوى ماء فى الطشت ويضع فيه قطعة من التيل ، ثم يوزع ما فى الطشت من ماء على النظارة ، فاذا هو شربات لذيذ الطعم .

وفى لعبة أخرى يتعرى الحاوى الا من سرواله ، ويطلب الى اثنين من المتفرجين أن يقيداه من اليدين والقدمين معا ، ويضعاه فى كيس . وحين يفعلان ذلك ، يطلب من أحد الموجودين قرشا ، فيقال له : تحصل عليه اذا مددت يدك . فيخرج الحاوى يديه بسهولة – وقد تخلص من القيد – ويتناول القرش ، فلما يخرجه الناس من الكيس بعد ذلك يجده النظارة لايزال موثوق اليدين والرجلين !

ويعود الحاوى الى الكيس من جديد ، ثم يخرج وهو حر من كل قيد ، ومعه صينية صغيرة عليها أطباق بها مأكولات مختلفة ، يعطيها الحاوى للمتفرجين فيأكلون منها . واذا كان الوقت ليلا خرجت الاطباق محاطة بشموع صغيرة مشتعلة ! (١)

---

(١) لايزال فن الحاوى يطوف الشوارع . وقد رأيت فى شهر أكتوبر عام ١٩٧٠ تنويعا طريفا طرأ على هذا الفن اذ تطوف شوارع الجيزة سيدة تعمل حاوية ، معها ثعبان وكلبة اسمها فايزة . وتعاونها سيدة أخرى . والسيدتان تقرعان المزاهر .
النمرة الرئيسية هى الكلبة ، وهى تقوم بالالعاب المعروفة عن القرد مع القرداتى :
فى احدى اللعبات تنام الكلبة ، ويغطى وجهها بالشاش ويطلب من احد المتفرجين أن يتطوع بالاشتراك فى اللعبة ويقول للكلبة . « قومى يا عروستى » . ترفض الكلبة مرارا ، حتى تسمع الكلمة المتفق عليها .

واضح من نماذج الالعاب التى سجلها لين لفن القراد والحاوى ، ومما استطاعت ذاكرتى أن تحفظه حتى الآن من فن الحاوى ، ان هذه الالعاب ليست مجرد عروض صماء تعرض على جمهور سلبى ، بل انها فى الواقع جزء من فن تمثيلى متجول اتخذ الشوارع والميادين مسرحا له ، وتعددت أساليبه وتنوع فنانوه ، وجعل المناسبات الدينية والقومية والاجتماعية مجال عمله الاكبر ، وواصل — مع هذا — البقاء على مدار العام .

ولعل اكبر مظاهر هذا الفن المتجول شأنا ما نجده فى فن جماعة المحبظين ، الذين حفظ لنا التاريخ نماذج من اعمالهم اقدمها يرجع الى عام ١٨١٥ ، العام الذى شاهد فيه الرحالة الايطالى بلزونى مسرحيتين قصيرتين قدمتا ضمن احتفال بالزواج أقيم فى شبرا (١) .

وقد بدأ الاحتفال بالموسيقى والرقص التقليديين ، ثم قام جمع من الفنانين بتمثيل المسرحية الاولى. وهى تدور حول رجل يريد أن يؤدى فريضة الحج ، فهو يذهب الى راعى ابل ويطلب اليه أن يحصل له على جمل مناسب يركبه الى مكة .

ويقرر الجمال أن يغش الحاج المنتظر ، فيحول بينه وبين رؤية صاحب الجمل الذى قرر أن يبيعه له . ومن ثم يطلب فى الجمل مبلغا أكبر مما طلب صاحبه ، بينما يعطى صاحب الجمل مبلغا أقل بكثير مما دفع الشارى ويحتفظ بالفرق لنفسه طبعا .

ـ المتفرج هنا متفق عليه ،واسمه الحرفى بعرق ، وهو ابن الحاوية واسمه الحقيقى مجدى .. ! ويلبس جلبابا وطربوشا بلا خوص . ويقوم بتمثيل دور الخائف حين يعرض عليه ان يمسك الثعبان .

(١) راجع : « دراسات فى المسرح والسينما العربيين » . تأليف جيكوب لاندو . ص ٥١ وما بعدها .

ثم يدخل جمل مكون من رجلين تغطيا بالكسوة التقليدية ، وبديا كما لو كانا جملا حقيقيا على أهبة الرحيل الى مكة . ويركب الحاج الجمل فيكتشف انه ضعيف ، قليل الهمة ، فيرفض أن يقبله ويطلب أن تعاد اليه نقوده .

ويقوم بين الحاج والجمال نزاع ، ثم يتصادف أن يدخل صاحب الجمل ، فيتبين هو والشارى ان الجمال لم يكتف بخداع الاثنين فيما يخص الثمن ، بل احتفظ لنفسه بالجمل الاصلى واعطى الشارى جملا حقير الشأن .

وتنتهى المسرحية بهرب الجمال بعد علقة حامية .

ويقول بلزونى ان جمهور المتفرجين على المسرحية كان شديد الابتهاج بها ، حتى بدا له أن شيئا فى العالم لا يمكن أن تعدل الفرحة به فرحة ذلك الجمهور بمسرحيته تلك ، وذلك رغم بساطتها الظاهرة ويضيف بلزونى ان ما شاق ذلك الجمهور منها كان — على وجه الخصوص — التحذير الذى توجهه ضد الجمالين وأضرابهم .

وبعد هذا قدمت مسرحية قصيرة على سبيل الختام ، اقرب ما تكون الى الفصل المضحك . وفيها ظهر أحد أولاد البلد وهو يصطحب سائحا أجنبيا الى بيته ، مستضيفا اياه للطعام .

وابن البلد فقير ، ولكنه يريد أن يظهر بمظهر الغنى ، فيأمر زوجته أن تذبح خروفا من فورها ليقدمه للضيف . وتتظاهر الزوجة بالطاعة ثم لا تلبث أن تعود قائلة : ان قطيع الخراف كله قد فر هاربا ، وانها لو ذهبت تبحث عنه ، فسيمضى وقت طويل .. اذ ذاك يأمرها الزوج أن تذبح أربع دجاجات ، ولكن الزوجة

تدفع بأن الدجاج قد « هج » كله ، ولا تستطيع الامساك به . ويامرها الزوج بأن تذبح حماما ، ولكن الحمام قد ترك أعشاشه كلها .

اذ ذاك لا يبقى الا أن يقنع السائح باللبن الرائب وخبز الاذرة لان هذا هو كل ما فى البيت من مؤونة .
ويضيف بلزونى الى ما تقدم ان السائح كان يقوم بدور المهرج فى المسرحية .

كان هذا فى عام ١٨١٥ ، وبعد هذا بحوالى خمسة عشر عاما ، شاهد لين فن المحبظين فى احدى الحفلات التى أقامها محمد على لمناسبة ختان واحد من انجاله. وقد اشترك المحبظون فى الحفلة بمسرحية وصف لين خطوطها الرئيسية وشخصياتها .

قال لين : ان هؤلاء المحبظين يقدمون عروضهم فى حفلات الزواج والختان فى بيوت العظماء ، كما انهم يجذبون اليهم حلقات من المتفرجين حين يلعبون فى الاماكن العامة . وأضاف أنهم يعتمدون على النكات والحركات الخارجة ، وان الممثلين كلهم من الذكور ، ما بين رجال وصبيان، يقدمون الادوار جميعا الرجالية منها والنسائية .
ثم وصف لين المسرحية التى شاهدها ، وهى تدور حول فلاح فقير اسمه عوض ، تقول السجلات انعليه الف قرش لجباة الضرائب لم يدفع منها سوى خمسة فقط .
ويسأل شيخ البلد الفلاح عوض : لماذا لم يدفع ما عليه ؟ فيقول : انه معدم لا يملك ما يدفعه . واذ ذاك يامر شيخ البلد بطرحه أرضا وجلده نحو عشرينجلدة ثم يساق الى السجن .
وتزوره زوجته فى السجن ، فيطلب اليها أن تأخذ

بيضا وقليلا من « الكشك والشعرية » وتعطيها للكاتب القبطى المعلم حنا ، وتطلب اليه ان يعمل على اخراج الفلاح من السجن .

وتأخذ الزوجة هذه الطلبات فى ثلاثة اسبتة ، وتمضى تسأل عن بيت المعلم حنا ، فيقال لها : هذا هو جالس أمام البيت ، واذ ذاك ترجو الزوجة المعلم أن يقبل منها هداياها وأن يخرج لها زوجها . ويقبل الكاتب الهدايا ، ويطلب الى الزوجة أن تحصل على عشرين أو ثلاثين قرشا وتعطيها لشيخ البلد ، وتعطى الزوجة شيخ البلد القروش وهى تقول صراحة : اقبل منى هذه الرشوه ، واخرج لى زوجى . ويقبل شيخ البلد الرشوة وينصحها بأن تتوجه الى بيت الناظر .

وتتكحل الزوجة ، وتحنى يديها وقدميها ، وتتوجه لبيت الناظر وترجوه فى الحاح أن يطلق سراح زوجها ، وتبتسم له وهى تستعرض جمالها أمامه ، وتوضح انها ستقدم له من نفسها ما يكافىء خدماته .

ويقبل الناظر العرض الشهى ، وينحاز للزوج ، ويعمل على تحريره من السجن .

ويبدو من وصف لين للعرض أن المسرحية كانت على درجة لا بأس بها من التقدم الفنى . فهى تبدأ بعرض موسيقى واقعى يقدمه خمسة من الفنانين ، اثنان منهم طبالان ، والآخر عازف على المزمار ، والرابع والخامس راقصتان . ثم يسأل ناظر الناحية عن دين الفلاح عوض ، وهنا يقوم الموسيقيون والراقصتان بأدوار جديدة هى أدوار جماعة من الفلاحين ، ويجيبون على سؤال الناظر .

ثم يأتى دور المعلم حنا ، وواضح انه كان يلبس ملابس خاصة بالدور فهو يظهر بالعمة السوداء والملابس

التقليدية للمسيحيين ، ويضع فى حزامه محبرة كبيرة .
ويصف رحالة آخر ، أسمه وارنر ما شاهده فى موسم ١٨٧٤ – ١٨٧٥ ، حين قضى الشتاء فى ذهبية ، ورأى بحارة مصريين يمثلون فيما بينهم هزلية محلية ، تصور عادات العظماء وكبار الموظفين فى اعطاء الرشاوى وتلقيها .

***

وواضح مما تقدم من نماذج مسرحية ، أنه قد كان هناك طوال القرن التاسع عشر على الاقل (١) دراما محلية (٢) تماما ، خالية من المؤثرات الاجنبية التى اخذت تتعامل على فن التمثيل فى مصر منذ بداية القرن

---

(١) يورد الدكتور محمد يوسف نجم ، نقلا عن رحاله دينمركى اسمه كارسنبن نيبر نبا مسرحية مصرية شاهدها ذلك الرحالة عام ١٧٨٠ ، واورد بعضا من خطوط القصة فيها . راجع كتاب : المسرحية فى الادب العربى الحديث . »

(٢) يودى أن أضيف الزار الى هذه الدراما المحلية . فان طقوس الزار منذ بدايتها الى النهاية تشكل ظاهرة مسرحية لا شك فيها . تبدا مسرحية الزار بالمريوحة وهى تستفتى الشيخ – الوسيط بين الناس وبين الجن – فى نوع العفريت الذى تلبسها . وتسأله أن يحدد شكله وجنسه ويدلها على طلباته .
ثم يأتى دور الحصول على هذه الطلبات وما يثيره هذا من مشاكل أو مضايقات فى عالم البيت .
وتحصل المريوحة على طلباتها ، مع ذلك ، ومن ثم يأتى المشهد الكبير فى المسرحية ، مشهد المريوحة التى كانت فى السابق مضيقا عليها أو مهملة ، وقد ارتفعت فجأة الى مقام الشخصية الرئيسية ، وأصبحت محط الانظار فى حفل كبير ارتدت له زيا خاصا ، ثم اخذت تؤدى فيه رقصة تطهيرية أو تخليصية ، لا تنتهى الا وقد استنفدت المريوحة طاقتها وتخلصت من همومها .
وهذا نوع من الدراما الطقوسية ، له نظائر فى فن الهند المسرحى ، حيث تمثل قصص الانتصار على عدو خارجى ، أو على روح شريرة داخلية على شكل رقصات تصحبها موسيقى صاخبة ويلبس فيها الممثلون الملابس الفاقعة الالوان ، ويضعون الاقنعة ويغطون الوجوه وبعض الجسم بالدهون الملونة .

التاسع عشر ، وما لبثت ان اثرت تاثيرا بارزا على حرفية هذا التمثيل ، مما بدا واضحا منذ قيام مسرح يعقوب صنوع حتى الآن .

ان أولى المسرحيتين اللتين شاهدهما بلزونى عام ١٨١٥ هى كوميديا انتقادية تنتزع موضوعها من الواقع الحى المحيط بالممثلين والنظارة ، وترضى جمهورها بالامتاع والنصح معا ، على عادة الفن الشعبى عندنا .

وهى تحوى شيئا من التركيب الفنى يتمثل فى الظهور المفاجيء لصاحب الجمل ، والانكشاف المزدوج الذى يتعرض له الجمال ، وهو انكشاف يشير بدوره ، الى شيء من العمق فى هذه الشخصية ، فهى ليست مسطحة مثل شخصيتى البائع والشارى وانما لابد لها من قدرة على التمثيل والتحايل تستطيع بها أن تتعامل مع الرجلين كل بطريقة تجوز عليه .

أما مسرحية السائح ، فانها فصل مضحك واضح ، أشخاصه : السائح الاوروبى الذى يتصور مؤلف المسرحية انه لا بد وأن يكون عبيطا ، ثم الزوج المتفاخر الساذج ــ مع ذلك ــ والزوجة الواسعة الحيلة التى تصمم حركاتها وتخطط لها حتى تنتهى الحوادث الى النهاية التى تريدها .

والذى يقارن هذا الفصل المضحك ، بالفصول المضحكة التى اخذت مصر تعرفها منذ نهاية القرن الماضي وحتى عشرينات هذا القرن ، يتبين بوضوح ان فصل السائح هذا نتاج محلى لاشك فيه .

وقد تعرضت فى كتابى : « الكوميديا المرتجلة فى المسرح المصرى » لتحليل كثير من هذه الفصول . وستطيع من شاء أن يرجع الى الكتاب اذا أراد المقارنة . غير انى ازمع أن اقارن هنا بين فصل السائح

هذا وبين فصل مضحك شاهده بروفر (١) فى القاهرة فى أوائل العشرينات ، وهو يدور حول خادم مضحك يرتدى ملابس المهرج المرقعة ويخدم ضابطا ويقيم علاقة سرية مع زوجة مخدومه .

ويحوى الفصل بعض النمر التهريجية التقليدية فى الكوميديا الشعبية ولكن يلفت النظر فيه شخصية الاوروبى المتفاخر العبيط ، الذى يرتدى ملابس الجنود الانجليز الحمراء الفامقة وهو يتعرض للضرب المتصل طول الفصل .

هنا صلة واضحة بين فصل السائح والفصل الذى شاهده بروفر وتتمثل هذه الصلة فى الاوروبى العبيط ولكن الشخصيات فى فصل بروفر ، قد تغيرت عن شخصيات الفصل المصرى ، كما تغيرت العلاقات بينها. دخلت شخصيات أجنبية على رأسها الخادم المهرج ، الذى يقيم العلاقات مع زوجة مخدومه . هذا الخادم وفد الى البلاد مع الفرق الايطالية . كما وفدت معه شخصية الزوجة الغزلة ، والزوج المخدوع ، والغبى المتفاخر وكلها من شخصيات الكوميديا دى لارتى (٢).

غير ان هذا التحول فى شخصيات الفصل المضحك المصرى لم يتم دفعة واحدة ، وانما قطعت الكوميديا دى لارتى سنوات طويلة قبل أن تسيطر على الكوميديا المصرية . والدليل على هذا أن يعقوب صنوع ، كما سنرى فى الفصل التالى يستخدم شخصية السائح الاجنبى على نحو كثير القرب من استخدام الفصل المصرى له . مما يدل على أن السنوات ما بين ١٨١٥، ١٨٧٠ (خمسا وخمسين سنة متصلة) لم تفلح فى اجراء تغيير ذى بال فى شخوص الكوميديا الشعبية .

(١) ، (٢) راجع لاندو . ص ص ٧٢ ـ ٧٣ .

أما مسرحية الفلاح عوض ، التى قدمها المحبظون أمام محمد على ، فهى ناطقة بانتمائها الى البيئة التى انتجتها . وهى فى تركيبها الفنى وطريقة صنع شخصياتها ، لا تبين عن أثر فنى آخر غير المسرحية الظلية والاراجوزية ، وكلاهما من فنون مصر المحلية .

يظهر أثر المسرح الظلى والاراجوز فى مشهد طرح عوضين ارضا واستغاثاته المضحكة بذيل حصان شيخ البلد ، وبسروال زوجته وبعصبة رأسها .. الخ .

كما يظهر فى الاغراض العريانة التى تبين عنها بعض الشخصيات ، والاستجابات المباشرة التى تقدمها الشخصيات الاخرى ردا على هذه الاغراض : الرشوة تقدم بصراحة وتقبل بصراحة. وعرض الزوجة جسدها يتم بلا نضال ويقبل بلا حرج من جانب الناظر. ونتائج عروض الرشوة المالية والجسدية مباشرة وآلية معا .

والضحك من الفلاح عوض ـ المجنى عليه ـ واظهاره بمظهر مغفل القرية هو أيضا بعض من ضحك الاراجوز، الذى يتسم أحيانا بفقدان الضمير فقدانا تاما .

ومع هذا التبسيط الظاهر ـ بل بفضل هذا التبسيط تنطلق الشكوى الموجعة والسخرية الدفينة من الحكم والحكام من هذه المسرحية القصيرة كما ينطلق الصاروخ الموجه فمن وراء الضحك الظاهر تقول المسرحية : فى مصر تلك الايام لا يحصل المرء على حريته الا اذا فقد كل شىء : ماله وشرفه معا !

***

لو تخيلنا دارا كبرى للملاهى يعمل على أرضها القراد، والحاوى ومسرح خيال الظل ، ومسرح الاراجوز ، والمحبظون ، لاستطعنا أن نحيط بالطاقة التمثيلية الكبرى التى تمتع بها أهل بلدنا قرونا طويلة ـ أحيانا ـ وسنوات

طويلة متصلة ـ أحيانا أخرى ـ قبل أن يفد المسرح البشرى الغربى الى بلادنا علىأيدى فرقأجنبية عديدة ، لم فى شكل فرق مصرية نبتت فى بلادنا ، وأخرى عربية تت لتزورنا من سوريا ولبنان .

ومن يزور اليوم سوق جامع الغناء بمراكش يجد هذه الصورة التى نتخيلها حقيقة واقعة . يجد مسرح لحلقة فى أشكال متعددة ، ويجد مسرح الممثل الفرد ، لذى يقوم وحده بجميع الادوار ، ويجد تمثيلا عاديا تعدد فيه المؤدى ، ويشبه من قريب تمثيل المحبظين ما يجد العابا مختلفة للحواة والمشعوذين ، يشركون يها الجمهور ، ورقصا شعبيا مخلوطا بالاداء التمثيلى فكاهى ونمرا للبهلوانات والعابا أخرى تكون فيما بينها ن الحلقات ـ أو الحلاقى ـ كما يقولون فى المغرب .

وهذا كله يدل على وجود دراما بشرية شعبية عرفتها لاقطار العربية فى مصر والشمال الافريقى قبل أن يفد يها المسرح البشرى الغربى بوقت طويل (١) .

---

(١) أحيل من شاء ان يستكمل النظر فى الاشكال المسرحية لشعبية التى عرفها وطننا العربى وخاصة فى المغرب الكبير الى لدراسة الممتعة والنفاذة التى قام بها الدكتور محمد عزيزة ، الباحث لتونسى ، والتى ترجمها عن الفرنسية الدكتور رفيق الصبان ، والحق بها دراسة أخرى عن فكرة المسرح والطقوس الاسلامية وعن الاسلام والمسرح الشعبى ، بقلم رشيد بنشنب . كتاب الهلال ـ ابريل ١٩٧١

الفصل الرابع

يدخل يعقوب صنوع..

حينما جلس صنوع ليكتب المسرحيات التى اعتزم ان يؤسس بها « التياترات العربية » ، لم يكن يستند ، كما ظن هو نفسه ، الى تراث أوربا من موليير وشيردان وجولدونى وحسب ، وانما نراه تزود كذلك من نبع الكوميديا الشعبية المصرية ، كما عرفها خيال الظل والاراجوز ، وتمثيل الشوارع .

بل ان مسرحياته لتظهر أيضا انه قد قرأ ألف ليلة ، وتأثر بها .

يظهر اثر فن الاراجوز واضحا فى النتفة المسرحية المسماة « السائح والحمار » (١)، كما يظهر بشكل أوضح فى مسرحية « الضرتين » التى يمكن اعتبارها دورا من أدوار الاراجوز أدخل عليه صنوع بعضا من التطويل ، والتطوير أيضا – ثم فى المسرحية المليئة بالفكاهة الاراجوزية : « أبو ريده وكعب الخير » .

«فى السواح والحمار» ، يقوم الحمار بدور الاراجوز المصرى التقليدى : ابن بلد خفيف الظل ، فصيح اللسان ، حريص على أن يستخرج المنفعة لنفسه باظهار الشطارة دائما ، يطاوع الغير – مؤقتا ، ومهما اختلف

(١) المقصود هنا الحمار – بتشديد الميم – أى المكارى ، أو صاحب الحمار .

رايه معهم ـ ما دام يتوسم الخير يأتيه منهم ، حتى اذا ضمن لنفسه ذلك الخير ، أطلق لسانه فيهم ، وربما أطلق عصاه أيضا .

وامام هذا الحمار ـ الاراجوز ، شخصية أخرى من شخصيات مسرح الاراجوز ، وهى شخصية الفقى الذى يتحدث باللسان الفصيح ، فيغيظ ابن البلد العادى ، الذى لا يفهم اللسان الفصيح ، والذى يسىء الظن بمن يتحدثون به ، على اعتبار أنهم يريدون استغلاله ـ بطريقة أو بأخرى ـ بالتمويه بالغريب من الالفاظ .

وفى هذه الشخصية التقليدية ، يدمج صنوع شخصية اراجوزية أخرى هى شخصية الخواجة ، ويضاعف من كمية الفكاهة فيجعل هذا الخواجة سائحا انجليزيا مصمما على أن يتحدث بالفصحى رغم انه لايحسنها ، ومن ثم يرتكب أخطاء مضحكة .

ثم يستخدم صنوع حيلا كوميدية معروفة مثل المفارقة ، بأن يجعل الحمار يرجو السائح أن يحدثه بالانجليزية لانه لا يعرف « لسان الفقهاء » الذى يتكلمه.

ومثل سوء التفاهم اللفظى حين يصر السائح على أن يستخدم « العربيتى » فيظن الحمار ان السائح يريد عربة يركبها ويشد اليها الحمار .

ثم يعمق صنوع سوء التفاهم حين يصرح صاحب الحمار للسائح ان حماره اسمه بلبل الصباح ، فيروح السائح يفتش فى كتاب يحمله عن بلبل الصباح هذا ، ثم يعلن فى انتصار : ها قد وجدته !

كذلك يزيد صنوع من كم الفكاهة فى هذه النتفة المسرحية بأن يجعل الحمار يصور لنفسه ـ ولنا ـ منظر السائح الانجليزى وهو فى عربة يجرها حماره ، ومعه الحمار ابن البلد ، والموكب العجيب يخترق شارع

الموسكى ، بينما الناس يسألون :
ـ الزفة دى جاية منين ؟
ويرد الحمار :
ـ من قفا صاحبنا .
ولا ينهى صنوع مسرحيته القصيرة هذه ، ولكن ما استخدمه فيها من شخصيات وحيل فكاهية ، قد عرف طريقه الى مسرحيات أخرى للكاتب .

فشخصية الانجليزى الذى يتحدث بلسان مكسور يظنه هو فصيحا استخدمها صنوع فى مسرحية « الصداقة » حين جعل الخواجة نعوم ، يتنكر فى شخص رجل أعمال انجليزى يعرف العربية الفصيحة بالطريقة ذاتها التى عرفها بها السائح ، وذلك كى يختبر نعوم هذا ـ أو مستر هنجس ـ مدى اخلاص ابنة عمه له .

وشخصية المضحك الاراجوزى التى تظهر فى النتفة على شكل صاحب الحمار ، تتكرر بصورة واضحة فى شخصية الملك ، فى مسرحية « الضرتين » ، وبصورة أوضح فى شخصية أبو ريده فى مسرحية أبو ريدة وكعب الخير .

فى المسرحية الاولى : الضرتين ، موقف تقليدى من مواقف مسرح الاراجوز : الرجل الحائر بين زوجتين ، كل منهما تجذبه فى اتجاهها هى ، حتى يضطر المسكين فى نهاية الامر الى القيام باجراء عنيف ، ضرب احدى الزوجتين ضربا يفضي الى الموت ، أو الهرب منهما معا ، أو تطليقهما معا ، كما يحدث فى مسرحية صنوع .

وتبدأ مسرحية الضرتين بموقف تقليدى فى مسرح الاراجوز : موقف الزوجة التى تشكو من ظلم زوجها لها . فرغم انها فى رأى نفسها جميلة وخدوم ، وتقضى كل طلبات زوجها ، الا أنه ـ المدهول ـ يريد أن يتزوج

عليها . مع انه يكفيها أن تتزوق وتضع الملاءة على رأسها وتسير فى الفورية لتشترى دراعين بفتة ، حتى يلتفت الناس كلهم اليها ويقولوا : دى جارية بيضة متخفية . ثم يودون لو وهبوا لها الدكاكين كلها بما فيهـا ، فى مقابل نظرة .

ثم يدخل الزوج ، على استحياء ، ليخبر زوجته انه لم يأتها بمنافسة ولا زوجة ، وانما جاء لها ببنت طيبة « تبقى خدامة رجليكى وانتى تفضلى ست البيت » .

وحين تأتى الزوجة الجديدة وتنفرد بهـا ضرتها ، يقوم موقف معتـاد فى الـكوميديا الشعبيـة : موقف « النقار » بين ضرتين ، احداهمـا ، القديمة ـ قليـلة المزايا بالنسبة للجديدة القادمة ـ فهى أكبر سنا ، وأقل ملاحة ، وهى فى مسرحية صنوع بلا أولاد ، بعد أن مات من انجبتهم . فضلا عن ان عشرة خمس عشرة سـنة قد أورثت زوجها الملال منها .

اما الجديدة القادمة فهى رمز الهناء المختبىء الموعود. وفى « النقار » تتقاذف الزوجتان بالاوصاف. القديمة تعير الجديدة بأنها لن تكون أكثر من خادمة ، والجديدة تنادي ضرتها بـ « يا أمى » ، لتعييرها بكبر سنها .

ثم يحتال صنـوع ليجمع بين الزوج وزوجتيـه ، القديمة والجديدة ، وأخى الزوجة الجديده فى مشـهد واحد يطلب المجتمعون خلاله الى الزوجه القـديمة ان تشارك فى البهجة بالغناء ، فاذا وافقتهم وغنت عيروها بصوتها « البشع » ، فردت هى بأن أخا ضرتهـا هو صاحب الصوت البشع . وهنا يتطور المشـهد الى موقف اراجوزى واضح .

فمن تقاليد مسرح الاراجوز التهكم من المغنى صاحب الصوت القبيح الذى يعتقد بأن صوته جميل ، وينطلق

فى الفناء فيتناوله لسان الاراجوز بالتقريع ، وعصاه بالضرب .

وفى هذه المسرحية يتطور التقريع الى خناقة بين صابحة الزوجة القديمة ، وبين بعجر ، أخى الزوجة الجديدة ، لا تلبث أن تشترك فيها الزوجة الجديدة . ويقوم الزوج بدور المخلص ، فينــاله أكثر من الجزاء التقليدى للمخلص - لا يقتصر الامر على تقطيع هدومه ، بل تعضه صابحة ، وتهدده فطومة - الزوجة الجديدة - بنتف لحيته ، ثم تزايد صابحة على فطومة بتهديد الزوج بخرق عينيه « وتخريق عينى الاراجوز هو أيضا من تقاليد المسرح الاراجوزى » .

وفى أثناء هذه المعركة الرباعية يدور فاصل من الردح الشعبى الاصلى . الزوجة القديمة تصرخ : يادهوتى ، دا سقطنى ، فيقول لها بعجر وهل العجوز مثلك تستطيع أن تحبل ؟ وبعجر يستنجد بزوج أخته ، لان صابحة قد طيرت من رأسه أنفاس الحشيش التى جذبها قبل الزيارة « لزوم السلطنة » !

وتنتهى المسرحية بمشهد الطلاق المزدوج ، وينعم الزوج بالحرية لحظات ، لا تلبث بعدها صابحة أن تعود اليه وتقول :

صابحة : يا ملك ، وحياة المرحـــوم محمود انك ما تكسرش بخاطرى ، وحياة العيش والملح والخمسة عشر سنة اللى عشناهم سوا .

ملك : طيب ، علشان خاطر عيون أسيادنا دول اللى شرفونا الليلة برؤياهم رايح أردك .

وهكذا ينهى صنوع مسرحيته مخلصا كل الاخلاص لتقاليد مسرح الاراجوز .

فالاراجوز شهم ، ضعيف أمام دموع النساء ، خاصة

من تحدثه عن « العشرة » وضرورة صيانتها . لذلك يرد « ملك » ، زوجته صابحة اليه .

والاراجوز ـ بوصفه ممثلا فى مسرح شعبى ـ يهمه ان يرضى جماهير النظارة ، وهؤلاء دائما فى صف المظلوم والضعيف ، وأميل فى الغالب الى طلب رد العدوان على صاحبة البيت « فضلا عن ان هذا رأى المؤلف ايضا » .

لذلك يتوجه «الاراجوز» الى « أسيادنا اللى شرفونا» بالحديث ويعلن لهم انه قرر اعادة الزوجة الى عصمته اكراما لهم .

ولتنتهى المسرحية وقد رضى الجميع : الزوج وزوجته والنظارة والمؤلف .

وأقول المؤلف ، لان صنوع فى هذه المسرحية لم يكن يقدم عرضا أراجوزيا وحسب .

ان المسرحية أراجوزية فى أساسها ، فى الموقف الرئيسى منها ـ موقف الزوج بين زوجتين ، ولكن صنوع يكسو هذه النواة بكساء واضح من كوميديا النقد الاجتماعى .

هو مثلا يحاول ـ قدر ما تسمح به حدود هذه الكوميديا الاراجوزية ـ أن يعرض مشكلة الزوجة المخلصة المحبة لزوجها التى تفاجأ بضرة لها تدخل البيت ـ باسم الشرع ـ وتنازعها ملكية أكثر الناس قربا منها وهى مضطرة ـ من بعد ـ أن تحسن لقاء هذه الضرة ، ومدعوة من زوجها ومن الغير الى أن تعيش معها على وفاق كانما هما أختان . بل انها لا تملك حتى مجرد الاحتجاج ، لان زوجها يستخدم حقا مشروعا .

اذ ذاك يقوم فى نفسها صراع بين مطالب قلبها وضرورة تأمين حياتها من جهة ، وبين هذا المثل الاعلى الاجتماعى الذى يرسمه الزوج ومن لف لفه ، ليهيىء لنفسه سبل

العيشة الهنية فى عش به دجاجتان !

وفى سبيل عرض قضية الزوجة ، يعطى صنوع لصابحة فرصتين طويلتين لشرح وجهة نظرها عن طريق المونولوج . بل يجرى على لسانها كلمات تحمل أفكارا جريئة :

ـ أما احنا يا نسا عبط اللى بنآمن للرجال ، والحق على أنا اللى ما انبسطش وانا صبية . يعنى الضبط نابنى منه ايه ؟ هم الرجال يطمر فيهم ؟

فهذه فكرة أوربية ، غريبة على فكر المرأة الشرقية المضطهدة .

وهو يجعل صابحة تقول فى مكان آخر :

ـ آه يا خسارة ، احنا يا نسوان ما نقدرش نتجوز اتنين والا كنت أدخل على جوزى « ضر » .

وهو يجعل الزوج يتهيأ فى آخر المسرحية ، وقد تخلص من زوجتيه معا ، لقبول مبدأ الزوجة الوحيدة .

ـ أما بردى أنا لابد انى اتدبق على بنت حلال ولا اتجوزشي عليها ، لان اللى بده يجعل عيشته نكد يدخل على امرأته ضرة .

ثم يدخل صنوع الزوجة فى هذه اللحظة المناسبة ، ويجعلها تستعطف وتتوجه الى الشهامة الشعبية ، فيعيدها الزوج الى عصمته ، وينتصر المبدأ الذى دعا اليه المؤلف ـ مبدأ الدجاجة الواحدة فى العش الواحد ، بينما يغنى الزوج فى آخر المسرحية :

أما اللى بده يعيش فرحان

ما يعملوش قلادة من النسوان

وبهذا يطور صنوع « الدور الاراجوزى » بالتوسع فى عرض القضية التي يشملها الموقف الاساسى ، وبادخال حيل فنية معروفة فى المسرح البشرى مثل المونولوج ،

وبمحاولة التعمق فى رسم الشخصيات ثم بالاستعانة بالاغنيه أثناء المسرحية وفى نهايتها .
وتكون النتيجة : قيام الشكل الاول من أشكال كوميديا النقد الاجتماعى يؤديها البشر لاول مرة ، بعد أن كانت تصاوير ابن دانيال وغيره من المخايلين تتولى عن البشر هذه المهمة .

***

على أن أوضح صور الفن الاراجوزى عند يعقوب صنوع ما نجده فى مسرحية أبو ريدة وكعب الخير .
ان النقد الاجتماعى هنا قليل . بل ان قصة المسرحية هزيلة ، لا تكاد تذكر ، فهى تدور حول رغبة الآنسة بمبة ، الثرية المترفة فى تزويج خادمها النوبى أبو ريدة ، من الفتاة التى يذوب بها عشقا ، كعب الخير .
وبمبة حريصة على هذا الزواج لانها تعز خادمها أبو ريدة ، فهو يضحكها ويسليها على حد قولها .
ومن جهة أخرى ، تحاول الخاطبة مبروكة أن تزوج بمبة من التاجر الثرى الخواجة نخلة ، فتبدى بمبة تمنعا ، وهى الراغبة .
وتنتهى المسرحية بالزواج المضاعف المشهور فى الكوميديات الغربية ، خاصة كوميديات عصر النهضة.
ولكن ما يلفت النظر فى هذه المسرحية ان قصة « زواج السادة » التى تتصدر المسرحية فى أعمال صنوع الاخرى : « بورصة مصر » و « الصداقة » و « الاميرة الاسكندرانية » ، و«العليل» ، تتراجع هنا الى الخلف ويتصدر المسرح قصة أبو ريدة وكعب الخير ، ومحاولة الاول الدائبة للتقرب الى غزاله النافر ، واصرار هذا الغزال على النفور — لا عن قلى — وانما لان الغيرة تأكل قلب كعب الخير ، فهى تتهم المتقدم لخطبتها بأنه انما يحب فتاة اخرى هى بخيتة .

وبهذا تأخذ المسرحية شكل عرض مسرحى تجعلنى طبيعة الكوميديا فيه اسـميه أراجوزيا ، يتمركز على المسرح ، بينما يحيط به متفرجان من علية القوم هما : بمبة وخطيبها نخلة . وهما متفرجان من النوع الايجابى، لا يكتفيان بالفرجة بل يتدخلان ويواجهان الاحـداث ، ويحرصان كل الحرص على أن يتزوج ابو ريدة من كعب الخير بما يبذلان من وساطة ومال .

أما أبطال العرض المسرحى فهم : أبو ريدة الذى يقوم بدور الاراجوز (١) ، وخطيبته كعب الخير ، التى تقوم بدور الخطيبة العاصية ومبـروكة ، بنت البـلد ذات الخبرة الواسعة ، فى شئون الغرام والزواج . المتلهفة دائما على اتمام الصفقات لما تدخله فى جيبهـا من مال وليس لما تجمعه فى الحلال من رؤوس .

تتركز المظاهر الاراجـوزية فى المسرحية فى المنظرين الخامس والسادس .

يدخل أبو ريدة فى المنظر الخامس على الموجودين : بمبة وخطيبها نخلة ، والحاجة مبروكة فيدور بين النوبى والخاطبة الحوار التالى :

أبو ريدة : مين بيندهنى ؟ هما المسماسيلات جاتت ؟

مبروكة : احنا ما احناش فى المسماسيلات يا أبو ريدة احنا فى جوازك .

أبو ريدة : اتجوزينى يا هاجه ، اتجوزينى ، أهسن الهب مموتنى .

مبروكة : يوه ، أنا اتجوز بربرى ؟ بعد الشر ، البركة فى أبو ابراهيم جوزى ، والا قالوا لك قلة رجالة ؟ !

أبو ريدة : لا موش انتى اللى تجوزينى ، اهنـا ما نفسناش فى العجايز .

(١) أراجوز طلا وجهه باللون الاسود ، كما فعل الكسار فيما بعد

مبروكة : هو انا عجوزة يا بربرى ؟ جاك عجز فى عينك والله ما تستاهل اني أتوسط لك . « الى بمبة » أقول لك ياستي والله يا خسارة كعب الخير فى البربرى ده .

ابو ريدة : كئب الهير هسارة فينا ؟ آه من الهب ، الهب ، هوه الهب اللى بيسمئنا الـكلام الجاسى المر ، اهنا وجعنا فى أرضك يا هاجه مبروكة ، اشفجى على ابو ريدة .

نخلة : سامحيه يا حاجة علشان خاطرنا .

مبروكة : (الى نخلة) والله لولا خاطر عيونك ياخواجة نخلة ما كنت أتوسط له وأكلم له كعب الخير .

ابو ريدة : ايوه يا امى الهاجة ، علشان هاطر ايون الهواجة نهلة كلمى لنا كئب الهير .

مبروكة : طيب ، بس المهر فين ؟

أبو ريدة : المهر أهو فى جيبنا . أنتى يهسب اهنا مفلس . (ثم يخرج من جيبه ريالات) افتهى ايدك يامى الهاجة الاجوزة .

مبروكة : قلت لك ما تقولش عجوزة ، ما عجوز الاانت

أبو ريدة : طيب افته ايدك يا صبية .

مبروكة : (تفتح يدها) وادى ايدى .

أبو ريدة : (يعد) وهد الله ، واهد ، اتنين : أبو ريدة وكعب الخير .

أبو ريدة : (الى مبروكة) بجى اهنا جلنا كام ؟

مبروكة : قلنا اتنين .

أبو ريدة : صهيه يا صبية صهيه بجى ، وهد الله ، واحد اتنين : ابو ريدة وكئب الهير ، تلاته اهنـا وامى مبروكة ، اربعة وستى بمبه ويانا ، همســه والهواجه نهلة الا البيئه ، وبس ما بجاشى معنا ولا همسه .

بمبة : (الى مبروكة) رجعى له فلوسه ، المهر ده

على « تعطيها عشرين ريال » خدى .

أبو ريدة : كتر هيرك ياستى ، الله يهليكى « يقول لمبروكة » هاتى لنا بجى الهمسه فرانسا يا هاجه .

مبروكة : (تضع جميع الريالات فى جيبها) بعدين ، يعنى أنا رايحه اهرب بهم ، ولا رايحه آكلهم ؟

أبو ريدة : لا ، اهنا ما نشككوش ، هات الريال بتوعنا

أبو ريدة هنا يقوم بالتهريج الاراجوزى بما فيه من خفة دم وسلاطة لسان ومكر شعبى ، يصارح الخاطبة بأنها عجوز ، فلما تغضب هذه وتهدد بعدم اتمام الصفقة يغير الاراجوز رأيه ـ مؤقتا ـ ويسميها صبية ، ثم ينسى هذا التنازل ويسميها «العجوزة» ويعود فيسحب الصفة المكروهة تحت تهديد من نوع آخر ، تهديد بأن « تردح » له الخاطبة مبتدئة بعبارة : « والله ما عجوز الا انت » وفى رأسها سلسلة طويلة من الشتائم يعرفها الاراجوز جيدا ، وتعرض لها مرارا من نسوة عجوزات من أمثال الحاجة مبروكة . لذلك يكون الانسحاب السريع .

ويبدى أبو ريدة فى هذا المشهد الفطنة ذاتها التى يبديها الاراجوز ازاء من يحاولون انتهاز الفرص لسلب ماله أو الضحك عليه بوسائل مختلفة ، لا يستحى أبو ريدة من الموقف ـ موقفه بوصفه خاطبا يهمه حسن التأثير فى الخطيبة والخاطبة معا ، وانما يطالب بواقعية شعبية صريحة بأن تعيد له مبروكة ريالاته الخمسة ، بعد أن حصلت على أجرها من الخواجة نخلة ، ولا ينطلى عليه ما تحتج به مبروكة من أنها لن تهرب بالريالات ولن تأكلها ، ان « أبو ريدة » رجل فطن ، لايقرض أحدا ، ولا ينقذ مبروكة من لسانه السليط ومطالبته الملحة سوى تدخل نخلة ، الذى يعوض أبو ريدة عما فقد من مال .

وتدخل كعب الخير فى المشهد السادس ، وبظهورها تزداد الفكاهة فى المسرحية ، فهى تصر فى عناء لايتزحزح على أن ترفض الزواج من «أبو ريدة» ويقول لها هذا انه سيعطيها ثلاث فرص للموافقة بأن ينادى ــ كما يحدث فى المزاد ــ الا أونا ، الا دوه ، الا تريه. ولـكنها لاتزحزح ايضا ، حتى بعد النداء الثالث ، ويفك أبو ريده شـال عمامته ويعطى طرفيه لمبروكة وكعب الخير بعد أن يلفه حول عنقه ويطلب اليهما أن تجذبا الشال فتفعلان ، حتى يتدلى لسان أبو ريدة من وشك الاختناق ، كل هـذا وكعب الخير سادرة فى دلالها ، لا تلين .

لا تنهار مقاومتها الا حين يدخل أبو ريدة المطبخ ثم يعود ومعه سكين يهدد بقتل نفسه بها ، اذ ذاك تتـأكد كعب الخير انه يحبها فعـلا وتوافق على الزواج به ، وسط تهانى بمبه ونخلة ، وتعليقـات مبروكة اللاذعة المتعجبة ، لان حبا قويا كهذا « الحب الجد بتـاع قدبم الجدود » لا يزال موجودا حتى الآن .

وتنتهى بهذا المشاهد الاراجوزية فى مسرحية : أبو ريدة وكعب الخير .

غير أن هذه المشاهد ليست كل ما فى المسرحية من عناصر ، فرغم أن جانب الترفيه فى المسرحيـة يحتـل الجزء الاكبر منها ، فان صنوع لا يهمل النقد الاجتماعى فى مواضع كثيرة منها .

أبو ريدة ينقد تصرفات « السماسيلات » صديقات بمبة ، اللواتى لم يسألن عنها فى فترة مرضـها ، فلما شفيت ، عدن للزيارات الـكثيرة ، واحدة تأتى فى الصباح ولم يشرب أهل البيت القهوة بعد ، وأخرى تأتى قبـل الغداء لتتغدى ، وثالثة قبـل العشاء لتتعشى ، كأن البيت تكية .

كذلك يرسم أبو ريدة صورة لسوق الخضار بما فيه من خدم وطباخين وكمريرات وجزارين « افرنجى » ، ويشكو من أن باعة الخضار قد بالغوا فى الاسعار ، وان واحدا من الخواجات « ببرنيطة طويلة زى البلاص » قد خطف منه خستين ، فضربه أبو ريدة وقامت معركة كاد أبو ريدة يذهب بعدها الى السجن ، فقد امسك به « قومسيونجى نصرانى » ولولا تدخل ابن عم أبو ريدة ، الذى يعرف لغة هذا القومسيونجى لحدث ما لا تحمد عقباه ، فقد تفاهم مع القومسيونجى وأوضح له ان الحق على الخواجة سارق الخس !

وتنتقد كل من بمبة ومبروكة الخادمة كعب الخير ، لتعاليها على أبو ريدة ، بدعوى انه بربرى ، بينما تكشف مبروكة تمنع بمبة عن الزواج من نخلة ، وتوضح انها تحب نخلة من زمن وتدعى فقط انها لا تعرفه .

فعنصر النقد الاجتماعى الذى يدخله صنوع فى سائر مسرحياته ليس مهملا هنا ، وان جاء عرضا ولم يقصد له أن يبرز فى هذه المسرحية الترفيهية .

***

على ان أهم ما فى هذه المسرحية ـ بالنسبة لمستقبل الكوميديا ـ انما هى البراعة الفائقة والرقة الكبيرة التى صور بها صنوع شخصية الخاطبة ، مبروكة وهى أنجح شخصياته على الاطلاق واكثرها قدرة على الاقناع.

تدخل مبروكة علينا دخولا قادرا ، ولا يزايل المسرحية حضورها القوى حتى النهاية .

ما أن تطلق النداء الشعبى المعروف : « دستور يا أصحاب البيت » ويؤذن لها فى الدخول ، حتى يروح لسانها النشيط يتناول كل شىء بالوصف والتعليق ، تقول لصاحبة البيت بمبة :

مبروكة : (تدخل) يوه ، دا أنتى ياعينى بسم الله ما شاء الله ، يا صباح النور عليكى ، ازيك ياست بمبة ، بعد الشر عليكى ، كنا سمعنا انك من غير شر ، العدوين ما انتيش ناصحة ، أزيك دلوقت ، مش أحسن ؟

وتشكرها بمبة بكلمتين ، فتمضى مبروكة فى اطلاق الالفاظ والعواطف والافكار من رشاش فى فمها لا يهدأ ابدا ، تبدأ بتملق صاحبة البيت ، والتقرب منها لتصل الى الموضوع الذى قدمت من أجله وهو تزويج بمبة من الخواجة نخلة :

مبروكة : الصلا على النبى احسن . ده نهار مبارك ، والله لو كنت منك ياستى لاعلق لى حتة شبه واتبخر بفاسوخ لاجل ما تخزى العين عنك ، لان اللى صابتك يا كبدى دى عين يا قلبى ، لما بتخرجى والناس بتشوف وشك ده اللى زى طبق الورد بتشهق فيه العين ، يخى الله يجازى ولاد الحرام ، يعنى بيجيلهم ايه من الاذيه دى ؟ يا ترى راح يخسروا حاجه ان كانوا يصلوا على النبى ؟ والله بركه ياستى اللى قمتى بالسلامة ، ده ألف نهار أبيض اللى كدتى العدوين وخطرتى فى قصرك مثل عاداتك ، دانتى ياعينى مالكيش حبايب ، يخى ربنا أولا ومطلع لكى ، ياعنى انتى عاوزاهم فى ايه ؟ خيرك بزيادة وبيتك مخزون من كله ، ربنا يجعله عمار بحسك ولا يحرمنى من شبابك يارب .

وتنتبه بمبة لهذه الاشارة الى « خيرها » وما تتضمنه من استعطاء فتقول وهى راغبة فى أن تسهل صفقة مشتروات للحاجة مبروكة (١) .

بمبة : انتى نسيتى تجيبى لى فاتورة الحرير اللى

---

(١) مبروكة ، كما هى الحالة مع كثيرات من أهل مهنتها ، دلالة الى جوار أنها خاطبة .

قلت لك عليها ؟

مبروكة : يوه ، أنسى ازاى ؟ لا هو أنا عنـدى أعز منك ؟ دى معايا من نهاريها ، أنا رحت أجرى على وشى لما جبتها ، بس كان المدهول على عينه عيان (١) ، يارب خلصنى منه بساعة رضـا ، على خير ، وان ما كنش المسخم على عينه يابنتى ما كنت جبتها لك من نهـاريها « تديها الفاتورة » اهه ياستى اتفضلى، شوفى البنفسجى ده ، يا محلاه ، والا الاخضر ، اسمعى كلام أمك الحاجة وخدى لك من كل لون بدلة ، ده صاحبهم راجل طيب وأمير ويتوصى بك .

وهنا تكون مبروكة قد وصلت الى منطقـة الهدف الثانى والاهم ، صفقة زواج بمبة ونخلة فتحول الحديث متعمدة من البضاعة الى صاحب البضاعة :

مبروكة : يوه دا تاجر مشهور ، دكانه فيها من كلشى وعنده سبل وبرشات ، ده ما فيش أخوه فى الحمزاوى فاتح اربع دكاكين .

بمبة : طيب اقطعى لى من كل واحده تلاتين دراع ، بس خليه يكيلهم لك طيب ويقول لك على آخر سعر .

وتجد مبروكة ان السمكة لم تلتقط الطعم بعـد ، فتقبض عليها قبضا وتوجه نظرها اليه .

مبروكة : يوه ياعينى من جهة السعر ما تفتكريش ، انتى عارفاه هوه مين ؟

بمبة : لا ما اعرفوش .

مبروكة : ولا تسألنيش يا عينى عنه ؟

بمبة : اسألك ليه ، أنا مستخوناكى ؟

مبروكة : يوه ، مش قصدى ، أنا باقول لك تسألينى

---

(١) لاحظ الواقعية فى هذا الموقف التقليدى الذى تتخذه بنت البلد من زوجها : الحب الذى يحمل شكل الكراهية السطحية .

لانك لما تسمعى الاسم تعرفيه .
بمبة : ليه هوه قريبى ؟
وعند هذه الـكلمة المشجعة : « قريبى » تقفز مبروكة الى هدفها مرة واحدة :
مبروكة : ماهوش قريبك ، لـكن فى نفسه يقرب لك خلينى أقول لك عنه وافهمك بالعبارة ، بقى التاجر ده انتى تعرفيه كل المعرفة ، ده الخواجة نخلة .
بمبة : ايوه احنا بنتقابل فى السهرات .
مبروكة : حكى لى ياعينى بكله ، وقال لى انه يحبك بكل قلبه .
وترد بمبة ببرود متعمـد ، لتستفز الحاجة مبروكة الى مزيد من الـكلام :
بمبة : كتر خيره .
مبروكة : كتر خيره وبس ؟ دا راجل عدل الحبايب ، تدخلى بيته تلاقى دا الجوارى ، ودا الفضى والمرايات ، وفرشه ياعينى أسطوفة حرير تفرق فيهـا النارنجة ، واما ياعينى الخزاين فيهم المـكسرات بالفرد ، وامه دى خليها على جنب ، تتحط على الجرح يبرد ، ست أميرة حلاوة الدنيا فيها ، ولسانها بينقط شهد ، واذا قعدت ياستى ساعة وياها ما بدكيش تفارقيهـا العمر كله ، يا بخت اللى تتجوزه وتعاشر أمه ، تبقى عيشتها هنية . وهو التانى والنبى يا بنتى ، وحيـاة من يأمنـك على شبابك ونور عينك وعافيتك انه جدع زى عود الخزيران ولسه ما دخلش دنيا وشاب صغار ، ويهنا لك . بقـا اسمعى نصيحة أمك الحاجة ، الولية الغلبانة اللى قدامك اللى ما تعرف تحت ربها حيلة ، وحياة اولادى يابنتى أنا أريد لك كل الخير .
ويأخذ كلام الحاجة يؤثر فى بمبة ، فتبدأ فى التقليل

من مظاهر التمنع ، وتطول عبارتها فى الرد على الخاطبة :

بمبة : الخواجة نخلة فى الواقع راجـل عظيم ، انما أنا مابديش أتجوز

ولـكن مبروكة لا تابه بهذا التمنع الضعيف ، وتمضى قدماً كى تستخرج الموافقة :

مبروكة : ده حرام عليكي يا بنتى ، أنتى لسه شابه صغار وما فرحتيش بالدنيا ، اقبلى علشان خاطرى ، وتعاودى تقولى الله يسترك يامه الحاجة ، وتبقى تذكرينى بالخير ايوه .. ايوه .. انا شايفه من عينيك انك راضية وقلبك مايل له ، شوفى وشك احمر ازاى لما سـمعتى سيرته ، وأنا كمان قلت له ييجى هنا بحجة الفواتير ، ديكى السـاعة أكون أنا حاضرة وان شـاء الله يحصل النصيب على يدى ويبقى عليكى الحلاوة .

بمبة : أنا ما احبش أكسفك يا امه الحاجة .

وحين تنتهى مبروكة من اتمام هذه الصفقة ، وتدخل بمبة لتتزين تمهيداً لمـلاقاة الخطيب ، تطلق الخاطبـة لسانها بالتعليق على مسلك بمبة :

مبروكة : دى عذبتنى ونشفت ريقى ، وهيـه زى الولاد الصغار ، أجيبها من هنا تروح من هنا .. باين عليها بتحبه من زمان ، ما صـدقت لما قلت لها ، قال وكانت عامله روحها ما هيش عارفه ، يوه من النسوان وحيلهم وتقلهم .

ثم نتبين ان الحاجة مبروكة هى فعلا « بنت فن » ، كما تسمى نفسها ، فقد ادمت للخطيب ان بمبة تميل الى آخر ، فجن جنون نخلة ، وأخذ يعدها بالعطاء الجزيل لو هى أتمت الصفقة .

والي جوار ما يجلبه لها فنها من عائد مادى ، نجد مبروكة مهتمة بهذا الفن من اجل ما يسبغه عليها من لذة

الاداء الناجح ، ان مبروكة ــ شأنها شأن كل خاطبة مقتنعة بمهنتها ــ تجد مسرة وراحة فى كل مرة تقرب فيها بين رجل وامرأة ، مثلما يجد الفنان لذة فى أن يخرج للناس عملا ناجحا ومقنعا .

ان الزواج ومن ثم الحب ، هو موضوعها ، ولها مصلحة معنوية كما هى مادية فى أن يجرى قارب الحب والزواج فى ريح رخاء ، من أجل هذا تتأثر مبروكة تأثرا واضحا بالحب المخلص الذى يبديه أبو ريده لكعب الخير ، وتحث الاخيرة على أن تقبل خطيبها قائلة :

مبروكة : ادى الحب الجد بتاع قديم الجدود . شوفوا ازاى رايح يموت نفسه .. (الى كعب الخير) ارضى بقى يا بنت الزربون ، جاتك داهية .

***

هذه هى الشخصية القادرة التى رسمتها ريشة صنوع ونفثت فيها حيوية كبرى ، تنبع من دقة ملاحظة الفنان للناس من حوله ، وقدرته على رسمهم عن طريق التعمق فى نفوسهم ، ومواجهتهم ببعضهم فى مواقف واضحة منتزعة من الحياة ، ثم ادارة الحوار بينهم ــ الحوار العاطفى واللفظى ــ فى نغمات نتبين على الفور رنة الصدق فيها .

ان نجاح صنوع فى خلق الحاجة مبروكة ، كان ايذانا بميلاد الكوميديا الاجتماعية المصرية .

ولنذكر انه قد سواها بكل هذا القدر من الاقناع ، ولا سوابق لها أمامه فى أدبنا المصرى ، اللهم الا خاطبة ابن دانيال المسماة : أم رشيد ، وهى لا تتفق مع مبروكة الا فى الحرص على المال ، واتمام الصفقات ، وان كانت الصفقات فى حالة أم رشيد مريبة ، ذلك انها من النوع الذى يجمع بين الوساطة الشريفة وبين القوادة .

وفيما عدا هذا تبدو أم رشيد ــ كشخصية ــ مجرد دمية بالقياس الى مبروكة ، ينقصها حيوية الاخيرة ، وحيلها التى لا تنضب ، ونفاذ نظرتها فى النــاس وفى الاشياء الى جوار روح الفكاهة الواضحة الذى تتمتع به وهذا فارق كبير أضيف الى رصيد الـكوميديا المصرية بفضل صنوع .

***

الى جانب مبروكة ، نجح صــنوع فى خلق كثير من شخصيات الـكوميديا الشعبية التى عرفت طريقها من بعد الى مسرحنا ، وان كانت ــ ربما باستثناء نعمة الله الشامى ــ أقل جودة وعمقا من مبروكة .

والخواجة نعمة الله ، هو الشامى الفحل ، الشــهم ، الطيب القلب السريع التصديق ، المندفع ، المتمســك بالقيم الشريفة ، الحريص على مصالحه المادية مع كل هذا ، لا يفرط فيها لانها تعادل روحه ، هو الشــامى التقليدى الذى شق طريقه ــ بعد هذا ــ بنجاح فى اعمال فنية كثيرة فى مصر ــ فى المسرح والسينما معا .

وصنوع يعرضه ليضحك معه ، ويضحك منه فى وقت واحد .

حينما تلقاه فى مسرحية « الصداقة » نجده ــ كما ينبغى لكل فارس مثله ملىء بالحياة والعــاطفة ــ غارقا لشوشته فى غرام امرأة نصف اسمها صفصف . ما أن يلقى ابن أخيها نجيب ، حتى يروح يتمدح به لانه من « رائحة الحبايب » :

نعوم : ما ألطف زيتك ، وما أظرف شويربك ، ولك ، الله يحفظك لبيك نعمة الله .. وين عمة جنــابك حتى داعيكم يصبح عليها ، كيف مزاجها الشريف ! عسى الله تكون بخير .

ويطمئنه نجيب على صحة عمته ، ويعرض عليه أن يستدعيها له ، فيسارع نعمة الله بمنعه :

نعمة الله : ما يلزم تتعب خاطرك ياخواجة نجيب ، خليها على راحتها تتزوق وتتزبرق وتحط ها الرشـوق وتصير تحفة لمن ينظرها ، موهى شابة ؟

وينفرد نعمة الله بنفسه فيشكو تباريح الغرام .

نعمة الله : حقا اللى سماها صفصف ما غلط ، لان من ساعة ما شفتها لوقتنا هذا حاسس بعقلى مصفصف وقلبى متولع ولا باعرف أساوى لا شغل ولا مشغلة ، حتى اجانى اكم شـوال فستق ، الله وكيل ما عرفت اصرفهم ، وطول النهار ما بافتكر الا فى صفصفتى وبالليل ما باحلم الا بها ، ايه ، هيه صارت تجارتنا على الحال اخيرا ، أولة امبارح شفتها فى المنام كأنها بدر .

أنا سامع ، الله وكيل ، حس جاى لهونى ، لابد انها صفصفتى ، ما تدق يا قلبى تانشوف اذا احمـر وجهى لان عند ما تقترب لهونى باصير خجلان ومستحى (يطلع مرايه من جيبه وينظر فى وجهه) فى الواقع وجهى صار احمر مثـل الطربوش اللى على رويستى .. أما اليـوم لازم اعمل لى شو شقفة جراعة واكلمها هيكى بدون خشو وخجل ، واقول لها مثلا ، دخلـكم ، شو بدى أقول لها ؟ ايه ، وقت الله يعين الله .

وتدخل المتصابية صفصف فيستقبلها نعمة الله هذا الاستقبال الفحل ، الحار :

نعمة الله : ايه ، نهارك سعيد ، نهارك أبيض ، نهارك زى الحليب ، نهارك زى القشطة ، يا صباح النور ، يا صباح الهنا والسرور ، حلت علينا البركة (فى نفسه) ان ما كانت دى جراعة ، الله وكيل ما باعرف الجراعة شو حالها ، الا خبرونى ، الجراعة مو هيكى ؟ (الى

صفصف) ازاى جنابك ؟ عسى الله تكونى حايزه الصحة التامة ، أنا ما باسأل الا عن صحة جنابك ، وهاده كله من دعايا ، الله بيعلم أنا من لحظة الى لحظة باطلب لك من ربنا بأن ينعم عليكى بما تريديه .

صفصف : كتر خيرك ، القلوب عند بعضها .

نعمة الله : يحرس لى تمك .

صفصف : ايه ؟

نعمة الله : (فى نفسه) وينك ياجراعتى ؟ بيساعدنا الله (الى صفصف) الله وكيل و .. آيه مو رق قلبك علينا ؟ الا قولى لى : عندك رجال مثل حكايتنا أطيب ، ولا الجدعان اللى بيتمعشقوا بدون جنس فايدة ؟ احنا رجال تمام ، ما بدنا الا فى الحلال .

ويمضى صنوع فى تصويره لشخصية الشامى : فى لهفته على تجارته يوضح كم هو حريص على أن يزوج ابنة إخت خطيبتــه من خواجا انجليزى لا يعرف عنه شيئا ، لمجرد أن هذا الاخير وعده بأن يفتــح له محلا تجاريا يكون فرعا لتجارته الواسعة فى انجلترا .

وفى حرصه على مصلحة وردة ابنة خطيبتــه يسب خطيبها ويتهمه بالخداع لانه لم يعد يراســلها ــ يفعل هذا دون أن يتحقق مما حدث فعلا ، فلمــا يتبين ان الخطيب برىء يكون اعتذاره المندفع أيضا ، الذى ينقل به الخطيب من النقيض الى النقيض :

نعمة الله : دخلك تســامح داعيك على السب اللى سبيته لجنابك ، أنا رايح أشيلك من جهنم وأوضعك فى الجنة .

ولكن نعمة الله ــ الى جانب فضــــائله الــكثيرة ــ قليل الذكاء الى درجة ظاهرة . حين يتبين للجمــيع ان الخواجا الانجليزى انما هو نعوم ، خطيب وردة ، قــد

جاء من انجلترا متنكرا حتى يمتحن اخلاص الخطيبة ، يسأل نعمة الله فى سذاجة :

نعمة الله : بحضى ما فهمت ها الصورة ، هادا ملعوب جميل ، ايه ، هيكى المصريون والانجليزون والاثنان يربحان كأن كله كلام زور ولا طيب ؟

وهكذا ولد فى مسرحنا هذا النموذج الاصلى الطيب لشخصية الشامى ، وهى التى عرفها مسرح الكوميديا المرتجلة من بعد باسم الابضاى ، ولم تلبث أن وجدت لها فنانين قادرين كثيرين يؤدونها لعل أفضلهم جميعا قد كان الفنان الراسخ القدم : بشارة يواكيم .

***

الى هاتين الشخصيتين البارزتين ، أضاف صنوع شخصيات أخرى انتزعها من الواقع المحيط به ، واصبحت فيما بعد نماذج تتردد كثيرا فى الكوميديا الشعبية .

هناك طائفة من الخدم ، المتنوعى الطباع والجنسيات يقف على رأسهم الخادم سعد ، فى مسرحية « العليل » خادم كثير الحركة ، فصيح اللسان ، لا يتردد فى التعليق على السادة ، ما دام أمر هؤلاء لا يعجبه .

وهو يعمل فى خدمة طبيب أرمنى فى حمامات حلوان، ومهمته الرئيسية استقبال الزبائن ، وتلقى عطاياهم .

يرى سعد احد هؤلاء الزبائن مقبلا ، فيقول :

سعد : بدينا وبدى الخير علينا ، اهه واحد افندى داخل بترابه وعفاره ، لما نروح نستابله ، أمال ايه ؟.. احنا البقشيش ما بينقطعش من جيبنا .

ويتبين أن القادم مصاب بالفأفأة ، فيتحول استقباله الى مشهد هزلى من النوع الذى تهش له الكوميديا الشعبية .

القادم اسمه الياس ، وهو يدخل محاولا أن يقول :
الياس : (يدخل ومعه صندوق ماسكه فى يده) صا. صا . صا . صا . با . با . با
سعد : ها . بقى المرحوم بابا مات صبابا ، وحضرتك انقهرت عليه وتشوشت وجيت تطيب هنا .
الياس : لا ، لا ، صا ، صا ، صا ، با ، با ، با ، ح الخير . صباح الخير .
سعد : (فى نفسه) دا المسكين ، ألكن (الى الياس) اماماية حلوان تفك لسان المربوط .
الياس : الحا ، حا ، حا .
سعد : جينا ســوق الحمير (الى الياس) حضرتك جيت راكب حمار . يعنى حا ، حا .
الياس : لا ، لا ، الحا ، حا ، حا ، حا .
سعد : الحارة ، بدك تقول والا الحاصل ؟ ما تفسر .. الخ .

وبين هؤلاء الخدم ايضا جودة فى مسرحية « العليل » وهو النوع البلدى ، من الخدم ، النوع الذى يؤمن بانه وسادته فى صف واحد ، بحكم العيش والملح فمصلحته مصلحتهم ، وهو حريص على مصلحة السادة بطريقته الخاصة ، فهو مثلا ينصح صاحب الدار العليــل بان يستعين بسحر الشيخ على بدلا من اضاعة الوقت والمال على الاطباء .

ومنهم الخادم المصرى « المسخة » شبـه الريفى فى شكله ومزاجه ، وفى تطلعه غير « المشروع » لمن هم أحسن منه ، وتصـويره الفكاهى لاناس يراهم ولا يقرهم ولا يستطيع أن يفهمهم وهؤلاء يمثلهم حسنين فى مسرحيـة « الصداقة » فهو ــ على هيئته الزرية ووضاعة حاله ــ يعشق الخادمة الاوربية كارولينا :

حسنين : (ينظر كارولينا ويقول فى سره) ماشاء الله يا دهوتى على جمال دى البنت ، دا ايه دا ، شيء يجنن ، يارب تكون عشقتنى زى ماعشقتها ، يخى انت مجنون يا واد ، بالله رايحه تعشق فيك ايه ؟ وانت مسخة ، يعنى لو كان ربنا خلقنى سنيور ببرنيطه من اللي يبقوا زى البلاص على الراس كان يجرى ايه فى الدنيا ؟ كنت أقول لها : سنيوره ، بونو ، بونو ، وهى ترد على بحسها الجميل وتقول لى : كرسى ، كرسى..

ومن هؤلاء الخدم ــ أخيرا ــ الخادم « المولييرى » ، الذى تنحصر مهمته الرئيسية فى أن يؤتمن على سر غرامى بين الشخصيات الشابة فى المسرحية ، وأن يوصل الرسائل بينها ، وأن يشرح للجمهور بعض نقاط القصة المسرحية ، وهؤلاء يمثلهم فرج فى مسرحية « بورصة مصر » الخادم ، الطباخ ، الذى لا يعجب لا البوابين ولا الخادمات الاوربيات .

ويستكمل صنوع مجموعة الخدم فى مسرحه بالكامريرا كارولينا ، فى مسرحية « الاميرة الاسكندرانية » واللاونجية تريزه فى مسرحية «بورصة مصر» ويستخدمها لاستحداث مفارقة مضحكة بينهما وبين الخدم الرجال من أهل البلد ، مفارقة قوامها البون الواضح بين حال الخادمين وحال الخادمتين . واحداهما ــ كارولينا ــ شديدة الطموح ، ترمى الى أن تتزوج من أحد السادة الاجانب ، بعد ما جمعت من ثروة فى مدى عام واحد . والثانية تيريزه ، تكتفى باحتقار الخادم فرج وتراه « وخش زى الكنزير » .

ثم جرسون يونانى يظهر فى مسرحية « البورصة » واسمه ينى ، وهو لاشك الجد الاول لشخصية اليونانى التى أصبحت أحد مصادر الفكاهة المعروفة والمعتمدة فى

الـكوميديا الشعبية .

وهو لا يظهر فى المسرحية الا ليقول جملتين اثنتين ليس فيهما أى أثر للفكاهة ، ولـكن صنوع التفت الى ماتحمله شخصية اليونانى من كوميديا بوصفه خواجة حشرى ، أو خواجة وابن بلد معا ، يعيش عادات البلاد ويعرف الـكثير عنها ولـكنه لا يملك الا تعبيرا عاجزا عما يعرف وذلك فى مسرحية « الاميرة الاسكندرانية » ، حيث يقدم لنا شخصية الطبيب اليونانى خرالمبو ، الذى استدعى ليعود صاحبة البيت ، الزوجة المتحكمة مريم . والمشهد يدور بين خرالمبو ومريم وزوجها ابراهيم ، وفيه يضع صنوع أسس الاستغلال الكوميدى لشـــخصية اليونانى التى امتدت بعده لتشمل المسرح الكوميدى الشعبى حتى أيامنا هذه .

من أول الاسم اليونانى الذى يوحى فى العربية بأشياء واضحة الى العربى المـكسر الممزوج بعبارات يونانيـة شائعة ويعرفها الجمهور الى الحمـاس فى الخدمة ، والرغبة فى تخطى الحدود لادائها ، الى الادعاء المضـحك بأن اليونانى فصيح فى الواقع ويعرف العربية تماما .. كل هذا نجده فى المشهد التالى ، الذى يصحبه فاصل من الردح المنفرد والمهموس يقدمه الزوج المغلوب على أمره ، ابراهيم :

خرلبو : (الى مريم) سباك الـكير ياستى .
مريم : يسعد صباحك .
ابراهيم : (فى نفسه) ماكانش ناقصنا الا الرومى ده (الى الحكيم) اتفضل ارتاح .
خرلبو : افا خاريستوه
ابراهيم : من فضلك اتكلم عربى .
مريم : (الى الحكيم) أيوه لان الخواجة من ســوء

بخته ما يعرفش الا لسان العربى .

خرلمبو : معلهش ، أنا كمان اعرفوا اتكلموا ويا هوه بالعربى ، أنا اتعلمت طيبين الـكلام بتاع هوه ، أنا عارف اقرا واكتب بولى كلاه .

ابراهيم : انت رجل شـاطر وتتكلم عربى فصيح . (فى نفسه) زى الزفت واسخم .

خرلمبو : (الى مريم) خضرتك أخسن النهارده ؟.. وريني اللسان بتاع انتى .

ابراهيم : حقه يا أخى ، لسانها طولها ، لانها لما نزلت من بطن أمها الداية سحبتها منه بتخمنه ديل .

مريم : (تخرج طرف لسانها) ماهوش نضيف ؟..

ابراهيم : (فى نفسه) هوه يبقى فى الدنيا أظفر من كده ؟..

خرلمبو : (الى مريم) افتحى فمك شويه سياده وطلا اللسان بتاع انتى بره كالص كالص .

مريم : (تفتح فمها الى آخره) كده طيب ؟ ..

خرلمبو : ايفا . اوه ، فى الفم بتاع انت خرارة كبيرة .

ابراهيم : (فى نفسه) والله ما صدقت الا فى ديه .

مريم : (الى الحكيم) والعمل ايه ؟

خرلمبو : واكده شربه زيت كروع وبالليل اتنين خوكنة. فهمت ؟ وموش تكرج النهار دى .

ابراهيم : (فى نفسه) لك الحمد يارب .

مريم : (الى الحكيـم) لـكن أنا كنت عاوزه أروح القونصلاتوا مع العرسان .

خرلمبو : أكسن انت افضـل فى البيت ، الـكواجـة ابراهيم يروح مع همان ، وأنا كمان دلوقت لازم يروح عند مدام القنصل. ايه ؟ هيا عيان وكده أناكول للقنصل حضرتك موش ...

مريم : (الى الحكيم) كتر خيرك .
ابراهيم : وشكر الله فضلك .
خرلبو : لا موش تخت خير ، انا خبيت بتاع انتم ، وأنا لازم أعمل انتم معروف . بكا مدموازيل رايخ يتجوز مع واخد جدع كويس .

مريم : حضرتك تعرفه ؟
خرلبو : من زمان .
مريم : وتعرف أبوه ؟
خرلبو : أبوه خبيب بتاع أنا .
مريم : هوه راجل عظيم ، هوه كونت ، يعنى باشا .
خرلبو : مين باشا ؟
مريم : أبو العريس .

خرلبو : ياستى انتى جلطان كتير ، كتير ، كتير .. أبوه كان واخد نجار زجيرين موش باشا .
ابراهيم : (فى نفسه) آدى اللى رايح يفسد اللى عملناه (١) .

ونستكمل الحديث عن معرض الشخصيات الشعبية التى قدمها صنوع وأصبحت من بعد جزءا من الكوميديا الشعبية بالحديث عن المغربى الكداب : الشيخ على .

والشيخ على له نظير قوى أكثر فصاحة وأكبر اقناعا كدجال يستخدم كلمات الله وأقوال نبيه وذكر الصحابة ليوهم الناس بأنه يملك علما خاصا به ، لا يريد — ولا ينبغى — أن يكتمه ، مخافة الله . ذلكم هو عواد القرامطى فى بابة ابن دانيال : « عجيب وغريب » .

---

(١) السر ان عديلة ، ابنةمريم ستتزوج حبيبها متنكرا فى زى ابن كونت وذلك لان أمها تعارض زواجها من رجل عادى . لاحظ كيف أن خرلبو بالدفاعه ، وحبه للصديق ، ورغبته الدائمة فى اقحام نفسه فى شئون الغير يكاد يفسد الطبخة على أصحابها .

غير ان عواد هذا يؤثر فى الناس بالفاظه وصورته فقط فهو صورة معلقة على الجدران ، أو أخرى تظهر على شاشة .

اما الشيخ على ، فقد ترك الجدار والشاشة معا ، وتجسد فى شخص بشرى يحدث النــاس ويحدثونه ، ويملك زمام الامر فى موقف مسرحى كامل الابعاد. يدخل الشيخ على على الموجودين ومعه الخادم جودة الذى يؤمن به ويسحره . اما الموجودون فهم العليل حبيب ، وابنته هانم ، وحبيبها مترى . يدخل الشيخ على فيقول :

على : السلام على من اتبع الهدى .

مترى : تفضل يا شيخ .

حبيب : اجلس يا والدى ، ارتاح .

على : الله يحفظك يا ولدى ويجعل شفاك على يدى .

جوده : آمين يارب .

على : (ينظر حبيب) هه يا ولدى ، أصابتك مصيبة وحصل لك منها ألم ما هو كده يا ولدى .

جوده : ايوه ، أخو الخواجه توفى (الى مترى) شفت ازاى عرف أن أصل تشويشه ناتج من غمه ؟

مترى : (الى جوده) كل الناس اللى يكون لهم نظر يفهموا من وجه الخواجه حبيب كونه مغموم .

جودة : طيب، من صبر نال دلوقت تشوف شطارته.

على : (الى حبيب) انت يا ولدى كنت تعز أخوك ، ووفاته كسر فى قلبك ، فحين جالك الخبر الشنيع فى البراوا ماقلت استغفر الله، تقاسى عليك وركبك الشيطان اللعين ، بقى صلى على النبى يا ولدى ياما أفنــديه ، وبهوات ، وبشوات غلبت فيهم الاطباء ، وصرفوا أموالهم يا ولدى من غير فايده ولا نفع ، والله الحمد ما حصــل لهم الشفا الا على يدى ، لان احنا يا ولاد العرب لنــا

أسرار ما يعلمها ابن مصر ، لانى أنا ما بانام الليــل ، باسهر ، براعي النجوم ، وأحسب سيرها ، واقرأ واعزم وأحضر الشيطان ، ولد القران خصمك ، وانده ما أريده منهم ، لان لى مقدمة عليهم يا ولدى ، والبعض منهم أسرجنوا ، لانه ما حد يعرف أسرار سـيدنا سـليمان عليه السلام وكتابة خاتمه وحبس الشيـاطين بالقماقم النحاس غير العبد الفقير .

مترى : (فى نفسه) أما دى لهجة عجيبة ، وأنا لو كنت حاكم كنت أسرجنوا زى ما بيسرجن العفـاريت .

حبيب : (الى على) طيب بس فهمنى من فضلك . يا ترى عندك دوا المرض ده ؟

جوده : وإذا كان الحاج على ما عندوش دواك يبقى عند مين ؟ بس انت اتوصى به .

حبيب : روحى ، بس يطيبنى .

على : بقى صلى على النبى يا ولدى ، وقول لى شو عملت لنا لان البخور غالى فى الايام دى يا ولدى .

حبيب : اعطيك اللى تطلبه .

على : يا ولدى احنا موش ناس طماعين ، أقل الشيء يكفينا ، هات لنا جنيه دلوقت ، لما يحصل الشفا تبقى أنت وجودتك .

حبيب : (يضع يده فى جيبه ويعطيه جنيه) خد أهه جنيه .

على : فقط لى عندك سؤال يا ولدى ، المريض ينبغى عليه أن ينذر نذر يوفيه عند شفاه ، بقى اندر يا ولدى على نفسك بأعز ما عندك ، والله يقبل ندرك .

حبيب : أنا ما عندى أعز من بنتى ، ندر على قلبى انى اجوزها لمن يشفينى .

على : (الى حبيب) شفت يا ولدى ، احنا فهمنا

داءك ، من دون أن نعمل أمر دجل مثل الرمل والودع وغيره ، انت ابعت لى بكره فى الصباح خدامك جـوده ، نعطيه حجاب توضعه على صـدرك بدون أن تقرأه ؛ ونعطيه كمان ورقة بخور تحرقها ، وتخطى عليها سبع مرات ، وتقول : سامحونى يا اهل الجن اذا قاسيتكم ؛ وارفعوا غضبكم وارحمونى ، فيحصل حالا الشـفا ، ويبقى الحاج على يستاهل الحلاوة. السلام عليكم (يخرج)

وواضح من هذا المشهد ان شخصية المنجم قد وضعت هنا فى قلب موقف مسرحى فيه أخذ وفيه عطاء . فان الشيخ على لا يترك وحده كى يؤثر كلامه فى الموجودين على الخشبة والقاعة معا ، بل يعرض فنه للنقد على يد العليل حبيب ، الذى يوافق فى غير حمـاس على أن يستدعيه ، شاعرا بأن اللجوء الى أمثـال الشيخ على أمر لا يليق باناس درسوا « الطبيعة والفلك والطب وما أشبه » . كما يتناوله مترى بالشك الواضح ، والاتهام الصريح بالدجل . أما هانم ، فهى تقف منه موقف : لعل وعسى ، ولا يؤيده تأييدا كاملا سوى الخادم جوده.

وهكذا يصبح الشيخ على شخصية درامية ، وليس مجرد طرفة مقصود بها بعض الاقناع وبعض الامتاع كما فى حالة عواد القرامطى فى بابة ابن دانيال .

***

ورغم ان انجاز صنوع فى حقل الكوميديا الشعبية هو أقوى ما قدم لنا ، وأكثره اقناعا ، فان ما فعل فى مجال تقليد الـكوميديا الاوربية ليس بلا قيمة ، فهو يستحق منا أن نلقى نظرة عليه .

يتركز الاثر الاوربى فى مسرح صنوع ــ وأثر موليير على وجه الخصوص ــ فى مسرحية «الاميرة الاسكندرانية» التى تستعير الموقف الرئيسى فى واحدة من مسرحيـات

موليير ، تلك المسماة : « البورجوازى النبيل » ثم تعكس ذلك الموقف وتضيف اليه بعض ما يـــرد فى مسرحيه أخرى لموليير : « جـورج داندان » من حـوار ونكات ومواقف ، فاذا نحن آخر الامر أمام عمل مسرحى يستند بشكل واضح على كوميديا موليير ، وان لم يخل قط من آثار واضحة للـكوميديا الشعبية .

فى مسرحية : « البورجوازى النبيل » يتمسح السيد جوردان عضو الطبقة الوسطى ، بطبقة النبلاء ، ويثير على نفسه السخرية بمحاولة الظهور بمظهرها ، وعاداتها، وملبسها ، وطريقة لهوها وأساليب ثقافتها .

وتلومه زوجته على هذا التصرف الاخرق ، ولـكنه ينبذ نقدها ويصرفه عنه صرفا ، متهما اياها بأنها انسان جلف لا يفهم فى أصول التمدن .

وتحب لوسيل ، ابنة جوردان ، فتى يدعى كليونت ، ويحبها هو بدوره وتوافق مدام جوردان على هذا الزواج ولـكن الاب جوردان يرفض أن يزوج ابنته من حبيبها ، بدعوى ان هذا الاخير ليس من طبقة النبلاء .

ولا يجد الحبيبان آخر الامر بدا من خديعة الإب ، فيدخل كوفيل خادم كليونت على جوردان متنـكرا ، فينبئه انه يعلم علم اليقين ان الاب ينتمى الى طبقـة النبلاء ، فان أباه ــ أبا جوردان ــ لم يكن تاجرا وانمـا كان يعطى الصحاب والمعارف بضاعة ويتلقى عنها مالا ، فهو اذن لم يكن تاجرا وانما كان نبيـلا ، ولهـذا فان جوردان نفسه هو من النبلاء .

ويهش جوردان لهذا النبأ ، فيمضى الخادم ليقول ان الباشا التركى له ابن يريد الزواج من لوسيل ، ابنـة جوردان ، فيوافق جوردان على الزيجة ، وقد زادته غرورا على غرور ، ولا يعبأ بكون ابنته أقسمت الا تتزوج

احدا غير حبيبها كليونت .

ويدخل كليونت ، متنكرا فى زى ابن الباشا التركى ، ولكن لوسيل تعرف فيه حبيبها ، فتوافق على الزواج منه ، وتلومها امها على تنكرها لحبيبها تتهمس لها بالحقيقه واذ ذاك ترضى الام وتوافق على الزيجة .. الى آخر حوادث المسرحيه .

وقد وضع صنوع يده على هذا الموضوع واستخدمه فى مسرحية : « الاميرة الاسكندرانيه » بعد أن أجرى فيه تعديلا واحدا فقط اذ جعل الزوجة مريم هى التى تتمسح بطبقة النبلاء ، وجعل الزوج ، ابراهيم يساند رغبة ابنته عديلة فى الزواج من حبيبها يوسف ، التاجر الصغير ، الذى لا يعجب الام لانه ليس نبيلا .

ثم استخدم صنوع الحيلة التنكرية ذاتها التى استخدمها موليير ليحمل الام على الرضى بزواج الحبيبين، فانشأ فى مسرحيته « كونتا » فرنسيا وهميا اسمه « الخواجه لساناتور » وجعل له ابنا اسمه فيكتور . وأدخل يوسف - الحبيب - متنكرا فى زى ابن الكونت فحصل على موافقة الام .

وكما استنكرت الزوجة فى مسرحية موليير أن تتنكر ابنتها لحبيبها فهمست لها هذه بالسر وحصلت على رضاها ، يستنكر الاب ، ابراهيم ، رضى ابنته بالزواج من فيكتور ، حتى تطلعه عديلة على السر ، فيرضى هو الآخر ويدخل اللعبة فى سرور .

وفى مسرحية جورج داندان ، تبكت مدام دى سوتنفيل ، النبيلة المتغطرسة ، زوج ابنتها الضعيف ، جورج داندان ، لانه يناديها ب « ياحماتى » ، وتطلب اليه أن يناديها يا مدام ، لأن من كانوا فى مركزه الوضيع لابد أن يتعلموا الادب بازاء من يفوقونهم مركزا .

كذلك يطلب اليه زوجها السيد دى سوتنفيل ان يكف عن مناداته باسمه ، ويناديه باسم « السيد » فقط وذلك للسبب نفسه .

ولا يجد داندان مفرا من ان يمتثل للأمر ، وينادى الرجل قائلا : حسنا ، أيها السيد فقط .. الخ .

ومثل هذا الموقف نجده ــ فى أساسه ــ فى مسرحية « الاميرة الاسكندرانية » حيث تبكت مريم ، الزوجة المتطلعة الى النبلاء ، زوجها لانه يناديها ياستى ، وتنصحه بأن يقول لها : يا مدام .. فيرد عليها وهو نصف جاد ونصف هازل : لا ياستى ، لا يا مدام ، مكررا نكتة موليير .

الى جوار هذا نجد ان تركيب مسرحية صنوع يعتمد النمط المولييرى أساسا : من أحاديث منفردة ــ نجوى النفس ــ يشكو بها الزوج حاله ، ويعرض بأخلاقيات الطبقة التى تتطلع اليها الزوجة .

ومن خدم يعملون فى ايصال الرسائل الغرامية للعاشقين ، ويتطلع بعضهم للزواج من الآخر ، ومن تفاصيل أخرى فى التكنيك ، مثل التعليق الجارى على شكل أحاديث جانبية ، تستخدمها شخصية لنقد شخصية أخرى .. الخ .

ويستخدم صنوع ما يقترضه من موليير لانتاج كوميديا انتقادية تقف ــ تقريبا ــ نفس الموقف الفكرى الذى وقفه موليير من الطبقات الاجتماعية ، فهو ــ كالمعلم الفرنسى ــ ينصح كل طبقة بأن تعيش فى حدودها ، وذلك بعد أن يتناول كلا من طبقة النبلاء والطبقة الوسطى بالنقد الذى يرمى الى اصلاح المعايب ولا يصبو الى تغيير الاوضاع .

غير ان صنوع يزيد على هذا شيئا لا يجوز اغفاله فهو

يسمح لممثلى الطبقة الشعبية فى مسرحياته بشيء من التعبير عن وجهة نظرهم فى الناس والاشياء • يجعلهم ينقدون الخواجات ، والسادة الذين يعملون عندهم خدما نقدا فيه بعض اللذع والفضح (قد تقدمت نماذج منه)

ولكن استناد صنوع على الكوميديا الاوربية لم ينتج - مع هذا - شيئا ذا بال فنى مسرحه ، ربما باستثناء ما نجده فى « الاميرة الاسكندرانية » من موقف طريف بين زوج مغلوب على أمره وزوجة متسلطة حديثة النعمة ، وما ينتج عنه من فكاهة ، أصبحت فيما بعد جزءا رئيسيا من الكوميديا الشعبية المصرية .

وفيما عدا هذا ، فان تصوير صنوع للسادة فى مسرحه تصوير ضعيف ، فهم فى الاغلب الاعم اناس باهتون ، ثقلاء الظل ، ينطبق عليهم ما وصف به الشاعر الانجليزى اودين يوما ما شخصيات الروائية جين اوستين ، اذ قال ان رواياتها تصور العلاقات الغرامية التى تدور بين اكوام من المعدن (يعنى الشخصيات الحريصة على المال الى حد انها تتحول الى مال ولا شيء آخر) .

وانه لمما يشي بحب صنوع للشعب وقربه الحقيقي منه أن ينجح كل هذا النجاح فى تصوير النماذج الشعبية ويسبغ عليها عطفا ظاهرا ، ثم يفشل فى اقناعنا بالسادة والسيدات ، ويكون حديثه عن الحكام والخديو خاصة مجرد صوت عال ، لا فن وراءه ولا حرارة ولا اقتناع .

***

استخدم صنوع كل حيلة فنية وقعت له لاستنباط الضحك فى مسرحه ، استخدم النكات اللفظية ، والجنسية كما استعمل الهزل ، والفكاهة الراقية ، قدم أفكارا كما قدم تهريجا مسرحيا ، وفهم تماما ان المسرح ينبغى اولا وقبل كل شيء أن يكون فرجة ، على أن يقدم فيه

هدف ما من نوع أو آخر ، ممتزج امتزاجا عضويا بفن المسرح ، وليس مفروضا عليه من الخارج .

كان صنوع فى هـذا المضمار فنان العرض المسرحى الكامل الذى نصبو الى أن نجـد اعـدادا كثيرة منه فى حياتنا المسرحية .

والى جوار هـذا ينبغى أن نسجل له قدرته الفائقة على ادارة الحوار بلغة عامية أصيلة فى واقعيتها ، سجلها صنوع من معايشته للناس وملاحظتهم ملاحظة دقيقة ، ولا يزال بعض من هذه التعبيرات يستخدم حتى الآن مثل : « جاى من باريس فى علبة » ـ احنا ربنا خلقنـا واقفين ؟ (كدعوة للجلوس) و « قلنا كده قالوا اطلعوا من البلد » .. الخ .

والواقع ان صنوع فى هـذا المضمار ، ورغم بعض الشوائب الشامية فى التعبير ـ يعتبر بحق أبا العـامية المصرية فى المسرح .

الفصل الخامس

موليير على الطريقة المصرية

وصف محمد عثمان جلال موهبته المسرحية وحدودها ، حين كتب فى مقدمة : « الاربع روايات من نخب التياترات » يقول : « فلم لا اكثر التراجم من كتب الادب ، وأنزع عنها ثوب الفرنساوية ، والبسها ثوب العرب ؟ »

وكان هذا تواضعا لا شك فيه من هذا المؤلف الذكي.

ذلك ان القول المتقدم ان انطبق على بعض ما تناوله عثمان جلال من أعمال موليير ، فانه يقصر عن وصف حقيقة ما أداه مؤلفنا للكوميديا المصرية والعالمية معا ، بتناوله أعمال المعلم الفرنسي .

فلم يكن عثمان جلال مجرد مترجم لاعمال موليير ، ولا اقتصر جهده على تمصير هذه الاعمال وحسب ، وانما تعدى هذا كله الى محاولة شيء من التأليف المسرحي ، وبثه فى خلال تمصيره لاعمال موليير ، وخاصة فى عملين محددين هما : « تارتوف » و « مدرسة النساء » .

فى هاتين المسرحيتين نرى عثمان جلال يضيف من عنده اشياء من البيئة المصرية الى نص موليير وجد أن طبيعة الموضوع فى المسرحيتين تسمح بدخولها فيه ، وآنس من

نفسه من القدرة على الكتابة المسرحية ما يكفى كى يتحرر ــ ولو مؤقتا ــ من أستاذه الفرنسى .

***

وقد عاب بعض الدارسين على عثمان جلال فى هذا الصدد ما أسموه خروجا منه على نصوص موليير ، وعقدوا مقارنات بين ما كتبه المعلم الفرنسى وما أخرجه الكاتب المصرى ، خرجوا منها بأن جلال لم يفهم النص الفرنسى هنا أو هناك ، أو أنه غير فى سمات هذه الشخصية أو تلك تغييرا غير مشروع .

وفى رأيى ان الامر ينبغى أن ينظر اليه فى ضوء ما تقدمت الاشارة اليه ، من أن عثمان جلال لم يكن يسعى الى مجرد تقديم موليير ، ولا الى تمصيره وحسب ، بل كان ينفس أيضا عن رغبة مكبوتة عنده للتاليف المسرحى

وقد اثبتت الاحداث ان هذه الرغبة فى الكتابة كانت أكبر بكثير من قدرة الفنان الفعلية ، فان عثمان جلال ما أن ترك صحبة موليير ، وشق لنفسه طريقا مستقلا حتى وضح ضعفه ككاتب مسرحى .

ففى مسرحية المخدمين ، وهى من تأليفه الخالص ، لا نجد شيئا من التألق والبراعة والفكاهة اللذيذة التى حققها عثمان جلال لنفسه وهو فى كنف موليير ، (والتى سأفصلها حالا) .

ومن العجيب أن تظهر قدرة كاتب ما على الخلق المقنع وهو تحت وصاية كاتب آخر ، فاذا ما ارتفعت هذه الوصاية ، هبط رصيده من الخلق هبوطا ملحوظا .

ولكن هذا العجب ما يلبث أن يتبدد حين نمعن النظر فى مسرحية المخدمين ، فنجد أن ضعفها الاساسى راجع الى تهافت بنائها ، والى عدم قدرة الكاتب على أن يطور موضوعها وشخصياتها .

تلك عناصر فنية لم يكن رصيد المسرح المصرى الناشىء منها كبيرا ، ولهذا فلم يكن عجبا أن يفشل عثمان جلال فى توفيرها لمسرحيته .

ولكن الامر يختلف حين يكون على كاتبنا أن يسد ثغرات ، أو ينشىء شرفات أن يبنى حجرة هنا أو هناك فى بناء قائم فعلا ، فان خفة ظله الطبيعية ، وتمرسه بحياة الناس وعاداتهم ولغة حوارهم تمكنه لا من مجاراة المعلم الكبير وحسب ، بل تحفزه الى التفوق على هذا المعلم ذاته حين يكون الامر متعلقا بتفصيل ما أجمل المعلم ، أو تجسيد ما اقتضت طبيعته المفكرة أن يكون مجردا .

غير ان هذا الكلام ينطبق على عملين اثنين فقط من الاعمال التى أنتجها عثمان جلال تحت وصاية موليير ، وهما : الشيخ متلوف ، ومدرسة النساء .

أما المسرحيات الثلاث الباقية ، فان الجهد الانشائى لعثمان جلال لا يخرج فيها كثيرا عما وصفه هو نفسه بأنه نزع لثوب الفرنساوية والباس لثوب العرب .

هنا يمصر جلال أعمال موليير مطاوعة لرغبة عارمة عنده لتمصير كل شىء ، وهو يقدم على التمصير فى : « النساء العالمات » وفى : « مدرسة الازواج » وفى : « الثقلاء » ، رغم نبو موضوعاتها نبوا واضحا وأحيانا لا أمل فى التغلب عليه ، عن الذوق العام .

غير ان هذا الجانب من جهد عثمان جلال فى خدمة الكوميديا ليس هو الجديد بأن يشغلنا فى هذا البحث . انه جهد الناقل وليس جهد الخالق .

أما عنايتنا بعثمان جلال هنا فهى من أجل ما قدم من خدمة فى سبيل تمهيد الطريق أمام قيام كوميديا انسانية ، تنبع فى وقت واحد من النبعين المحلى والعالمى

تستند الى الواقع المصرى استنادا راسخا ، وتشغل نفسها به ، وتتطلع الى أفضل ما حققه كتاب العالم من انجاز فى الشكل والمضمون معا .

لهذا ، أقصر كلامى على مسرحيتى : الشيخ متلوف ومدرسة النساء .

***

كانت عدة عثمان جلال الرئيسية فى تمصيره لاعمال موليير معرفته العميقة ببلده وناسه ، وموقعه الوثيق القرب من عواطفهم وأفكارهم وأفعالهم ، وخلوه التام من عقد المثقفين فى حديثه عن أهل بلده وتصويره لهم واجرائه الحوار على ألسنتهم .

كذلك تحكمت فى هذا التمصير الرغبة التى أعلن الكاتب منذ البداية انها كانت ديدنه وهى : التزام نص موليير بشرط مراعاة عوائد الشرق .

فهذا الهدف المزدوج مسئول عما نجد فى التمصير من مزايا وعما نلقى خلاله أحيانا من عيوب .

فهى رغبته المتحرقة فى التقريب بين موليير وبين جمهور الشعب المصرى على أيامه وحرصه على مراعاة عوائده التى دفعته ـ أو قل جعلته يطاوع رغبة محببة اليه ـ لايراد صور واقعية من حياة المصريين خلال أعماله المصرة . صور بعضها يصدمنا الآن ، وبعضها نجد فيه مبالغة فى الواقعية أو مجافاة للذوق السليم ، ولكن قيمتها الفنية والتسجيلية تجعلنا نرحب بها مع ذلك ، ونشعر بغير قليل من الامتنان لعثمان جلال لانه حفظها لنا من الضياع .

ولنبدأ بمسرحية الشيخ متلوف :

انظر الى هـذه الصورة التى يمصر بها عثمان جلال كلاما عاما تقوله عند موليير الوصيفة دورينا فى ذم

« اورانت » ، احدى النساء الغزلات اللواتى تتقدم بهن السن ، فيعجزن عن مزيد من الغزوات ، فتشيع المرارة فى نفوسهن ، ويحقدن على حب الشباب بعضهم البعض، ويتخذن من الفضيلة وقسوة الرأى فى الناس قناعا يخفى الحسد والعجز . وأورانت هذه عند عثمان جلال اسمها دودو . تقول الخادمة بيهانة ، التى تقابل الوصيفة دورينا عند موليير :

بيهانة : الست دودو من يقول عنها كلام ؟

حرة نقية ما عليهاشى ملام .
لكنها كبرت قوى وتقدمت .
وتحسرت على الشباب وتندمت .
من قلة الحيلة ومن كثرة مفيش .
تابت عن العرقى وعن شرب الحشيش .
كانت وهى شبه تحب البحبحة
وتكلم الجدعان وتهوى السرمحة
وان فات عليها الحلو ترمش بالعيون
وتفتخر بالصرف مع كتر الديون .
لما أتاها الشيب ودلدل نهدها .
وبين الكراميش قوام فوق جلدها .
صبحت عدم والفل فى القلب أنزرع .
تزعل وتظربن اذا شافت جدع .
وتطل من الطاقة وتقدح للصفار .
وتخرج السكة وراهم بالازار .

ان عثمان جلال هنا لا يورد مقابلا مصريا لشىء موجود فى نص موليير وانما هو يجسد الكلام العام الذى تقوله دورينا عن الغزلات من العجائز وذلك عن طريق ايراد وقائع محددة لتصرف عجائز السيدات الغزلات فى مصر كما عاينها جلال أو سمع بها .

أما حين يورد موليير تفاصيل محددة فى مسرحياته ، فان عثمان جلال يختار منها ما يمكن أن يلقى استجابة لدى جمهوره ، ويضخم فى بعضه ويزيد عليه من عنده تفاصيل أخرى حتى تكتمل الصورة .

تصف دورينا موقف اورجون من تارتوف فى مسرحية موليير ، وتقول انه يصر على أن يكون القس على راس المائدة ، وانه يفرح حين يلتهم الطعام التهاما ، وان أورجون يحرص على ان يقدم له أطايب الطعام ، فاذا ما تجشا قال له : رحمك الله .

وتقول بيهانة فى وصف الموقف ذاته فى مسرحية عثمان جلال :

اذا لقاه يقبل عليه يعنقه
ويطعمه ويشربه وينشقه
يجلس على السفرة معه ويزقمه
وان قل عنده العيش قوام يلقمه
وينبسط كثير لما يدبها
وطاسة الشربه بحلقه يكبها
وان كان يتكرع ويفتح مبلعه
يفرح كتير وينشطه ويشجعه

ونلاحظ على الفور أن الصور المتتابعة التى يوردها عثمان جلال ، هى أبلغ أثرا فى وصف الالتصاق الشديد الذى يحسه غلبون بمتلوف من صور موليير ، فان مؤلفنا المصرى يستخدم تسعة أفعال يقوم بها غلبون بازاء متلوف على سبيل الرعاية والتدليل ، فى حين يستعمل موليير أربعة فقط ، كما ان الصور عند عثمان جلال وان نقلت المعنى العام لمعانى موليير ، هى فى صميمها صور مصرية ، بما فيها من حرص المصريين على أكل الكثير من الخبز .

ويزداد جهد عثمان جلال فى التمصير وضـوحا حين نتتبع ما تقوله الخادمة بيهانة خلال المسرحيـة اما فى وصف الشيخ متلوف ، أو فى الاحتجاج على تصرفات ضحيته غلبون ، أو فى استنفار باقى الشخصيات لمساعدة الابنة المسكينة مريم ، فقد ركز عثمان جلال على بهانة جهوده فى تقريب نص موليير من الشعب المصرى بحسبان انها ـ بحكم كونها خادمة ـ هى أقرب الشخصيات الى الشعب ، وأجدر ـ ان هو اعتنى بها عناية خاصة ـ ان تضفى الجو الشعبى المصرى على عمله :

بيهانة : (لسلمان) سـايقه عليك سيدى الحسن ويا الحسين .. تحكى لابوها بس بكره كلمتين

شـافت العذاب والذل راخر والندم
انظر لحالها اهه .. صبحت عدم
وكلمـا اتفكرت فى كل اللى جرى
تشقع وترقع خدها حتى انبرى

فهذا تمصير بعيد الغور لعبارة عامة فى موليير تطلب فيها دورينا من كليانت أن يساعد ماريانا قدر مايستطيع فانها فى أعظم ما يتصور من هم ، أما عند عثمان جلال فان الهم يتحول الى صورة مادية هى « لطم الخدود »

وأبعد من هذا دلالة على الرغبة المتفجرة عند عثمان جلال فى أن يضيف شيئا وهـو يمصر (أى يخلق فى الواقع) ما يفعله بعبـارة قصيرة تقولها دورينـا وهى تحاول أن تمنع العاشقين ماريانا وفالير من أن يفترقا ، تمسك دورينا فالير فتتجمح ماريانا ، وتتحفظ على هذه، فيهرب فالير .

تقول دورينـا وهى تخلى سبيل فالير وتجرى وراء ماريانا : « ماذا ؟ انت أيضا ؟ »

أما عثمان جلال فيترجم هذه العبارة العامة القصيرة

الى صورة مصرية غنية بالانتماء الى الواقع .

بيهانة : طاهرت أنا عنبر وفرشح لى سعيد ..
أى ما كدت أخلص من هم حتى بدا لى هم آخر !

ويسأل أورجون الوصيفة دورينا عن صحة صديقه تارتوف ، فتقول انه فى أحسن حال ، سمين ، ناعم البال ، رائق اللون .

اما بيهانة فترد على سؤال مماثل بعدة صور ، أكثر دقة وتحديدا ، يكون من اثرها أن ترتفع أمامنا قامة الفقى الذى يسعى عثمان جلال الى أن يخلقه لنا خلقا ، ويستله من ملابس تارتوف .

بيهانة : بخير فى كل شى
يمشى ويتهدف بجبه مشمشى
والوش رادد والخدود متختخه
وله زنود بيضا سمينه مبطرخه

وما أن ينجح عثمان جلال فى تحويل تارتوف من قس فرنسى الى فقى مصرى اسمه متلوف ، بما تقدمت الاشارة اليه من وسائل التمصير وغيرها مما لم يرد ذكره حتى يشعر الخلق الجديد بقوته الى درجة تتيح له ولخالقه أن يضيفا الى موليير شيئا ليس فيه ـ أن يخرجا سويا عن نهج موليير ، فى سبيل انتماء أكبر الى البيئة المصرية .

فى المنظر الثالث من الفصل الثالث ، يدخل متلوف علي انيسة وقد استبد به الشوق ، فان السيدة التى تمنعت عليه وتعففت ، قد أذنت له أخيرا بالمثول ، بل ارسلت فى الواقع تطلب رؤياه .

يدخل متلوف ونظره كله مركز على محاسن حبيبته الجسدية . ينتهز أول فرصة ليمد يده الى جسمها قارصا يدها ، متحسسا فخذها ، عابثا بما يحمل صدرها من

لحم وزينة معا .

وبعض هذا موجود فى موليير فعلا ، ولكن ليس بهذه الصراحة ، وليس الى هذا الحد ، فبينما يمد تارتوف يده الى الركبة ، يرتفع محمد عثمان جلال بيد متلوف لتمسك الفخذ ، وبينما يتفحص تارتوف ـ متظاهرا ـ دانتيللا الثياب ، يمد متلوف يده الى حلى الصدر .

بل انه لا يتورع عن ان يذكر لانيسة علانية ولهه بمفاتن جسدها :

متلوف : من كان ينظر دى المحاسن والجمال
يجود بروحه فى الهوى من غير سؤال
وان كنت انا اذنبت فى هذا الطلب
خدك .. وعينيكى أهم دول السبب
ما شفت مره الردف والطرف الكحيل
والخصر الا صرت أنا زيه نحيل

فعثمان جلال يزيد كثيرا من النهم الذى ينظر به بطله متلوف الى انيسه ويجعل التعبير عنه أصرح وأوقح ، بحيث يبدو تارتوف بالقياس اليه متعقلا ، متحفظا .

والى جوار هذا يضفى جلال على انيسة غنجا ليس موجودا أصلا عند المرأة فى مسرحية موليير ، رغم انه يلتزم معانى موليير بكثير من الدقة ، انما هى اضافة كلمة هنا ، واختيار صيغة معينة للتعبير هناك تخلع جميعا هذا التثنى والتأود على أنيسة وتجعلها أقرب الى المثل الذى كان يراه المجتمع المصرى للمرأة فى تلك الايام :

آه ، اف يا سى الشيخ ليه تقرص كده ؟
(باضافة كلمة اف على العبارة الفرنسية)
ما تحطش ايدك دى هنا أحسن بفير ..

فى الاصل الفرنسى : ارفع يدك ، انا مفرطة الحساسية

الايحاء موجود فى صميم تركيب العبـــارة وما تحـيل سامعها اليه من مواقف ، وما تبثه فيه من ايحاءات .

بل ان عثمان جلال يمضى قدما فى تمصيره لشخصية الميرا الى حد اضافة أبعـــاد جديدة لما يمكن أن تذهب اليه فىخداع متلوف، ملوحة له بلذائذ التمتع بجسدها:

العشق ده حمرى وجمرى ما اعرفوش
تعمـــل كدا زى البهـــايم والوحـــوش
واش كان حوجنـــا بالعجل للمربعـــة
معنـــا تلات ســـاعات والا اربعـــة
لمـــا أروح البس ملابس شـــــفتشى
واحضر الفرشــــه وأعمـــل كل شى
ما يصح منك تنكرش من غير لزوم
هوه وراك نجـــار وفى ايده قادوم !

وعثمان جلال ينأى هنا تماما عن موليير ، ولا يحتفظ منه الا بمجرد المعنى العام جدا وهو أن السيدة تطلب من عاشقها الا يكون مندفعا هكذا فى طلب المتعة . وفيما عدا هذا فالصور وتفاصيـــل الـكلام ، ولبس الملابس الشفتشى ، والنجار الذى معه قادوم ، كلها من خلق جلال . ولا يمكن لنا بحال من الاحوال ان نعتبر هـذه ترجمة لموليير ، أو مجرد تمصير لما هو موجـــود فيه .

ولا يمكن كذلك أن ندخل هذا فى باب عدم الدقة أو الخروج العشوائى على النص . أنما هى رغبة واضـحة عند عثمان جلال فى أن يقفز من فوق كتف موليير لشىء من التنفيس عن رغبته الدفينة فى الـكتابة الاصيلة .

وفى هذا الضوء لا نستغرب أن « يخرج » متلوف من كل هدف من أهداف موليير فيقول وهو يظهر أســفه لان أنيسة مخستكة من أثر البرد ، ولا ينفع فى علاج بردها لا ربسوس ولا مستكة .

متلوف : والله اتفميت ولكن ده يزول
ركك على عرقة على حسب الاصول

فان عثمان جلال قد ترك بطله حرا الآن كي يتصرف وفق هواه ، لا وفق النص الفرنسي الذى خرج منه .

ولهذا نهش ولا نحتج أبدا حين يطاوع متلوف انيسه فيفتش المكان ليتاكد من أن احدا لا يراهما ، ثم يغلق الباب ، ويتصرف نهائيا كشخصية أصيلة خلقها جلال وسواها بعيدا عن أى اثر أو ظل من أثر من المعلم الفرنسي :

الله يعينك يا جميل على دا الكفل
ازى مشيك به وهو محمل جمل

فهذا أخيرا هو « العترة » المصرى الذى يرى امراة « ملحمة » تسير أمامه ، يهتز منها ردف ثقيل فتدفعه النشوة الى أن يدق كفيه بصوت عال ويقول :

الله الله .. يا بختنا .. يا سعدنا ، أو ما أشبه .

هذا هو المثل التقليدى لمقاييس جسم المراة ينحدر عبر اجيال من الشعر العربى ليعبر عن نفسه فى صورة مصرية مائة فى المائة .

يعبر عن نفسه فى مزيج من الفروسية وخفة الظل ، تصحب دائما ابن البلد فى مثل هذه المواقف .

***

وما يبقي بعد هذا من مظهر لخلق عثمان جلال أثناء تمصيره لموليير يتركز فى الفصل الخامس من المسرحية ، وسنرى حالا انه ليس قليلا بحال من الاحوال .

فى المنظر الرابع من هـذا الفصل ، يأتى المحضر عبد العال ، لينفذ امرا بطرد غلبون وأسرته من منزلهم ، الذى أصبح الآن بفضل حماقة غلبون ، ملكا لا نزاع فيه للشيخ متلوف .

ويتناول عثمان جلال شخصية السيد لويال فى

مسرحية موليير بلمسات قادرة وواعية ، تحيله من الموظف البالغ الادب اللفظى ، البارد الاعصاب ، المدرب على ذبح الناس دون أن يهتز أدبه أو وقاره ، الى محضر مصري حقيقى ، لعله النموذج الاول لهذه الشخصية فى أدبنا المسرحى .

فهو يغير مهنته من موظف تابع للقصر الى قواس من المعصرة ، كان فى السابق مكاسا فى طره ، وهو يخبر غلبون بانه يعرف أباه من عشرين سنة ، وان « الست أمه ستنا » (لا ذكر لام أرجون فى حديث لويال معه)

ويصفه سامى ، محتجا على مظهره الزرى فيقول :

هوه كده القواس عينه معمصة
اظن بدك فى عصايا محمصة ..

اما بيهانة فتقول انه « صاحب تبات » وتضيف :

والله عليه اكتاف زى المطرحة
وله صداغ لاجل الكفوف مصلحة

وبهذا يتغير لويال تماما ، ويتحول فى يد جلال الى موظف منتزع من البيئة المحلية ، يتحدث أثناء محاولته للتقرب من غلبون وتهوين مسالة الطرد من البيت عليه ، عن استعداده للانتظار ، موردا فى أثناء الحديث تفاصيل من الحياة المصرية القحة :

أهه كده استنى لبكره فى الصباح
لازم عن المفاتيح ونزح المستراح ..

ويذكر أن رجاله الذين قدموا معه لمعاونته فى التنفيد على استعداد لخدمة غلبون :

دولا نقاوه .. وكلهم متعافيين
يكركبوا لزيار .. ومواجير العجين

وواضح من هذا بعض ما سبق أن أشرت اليه من أن جلال لم يكن يمصر مسرحيات موليير وحسب ، وانما

كان ينتهز كل فرصة ليخلق شخصيات مصرية حقيقية ، مستعينا بموليير كنقطة انطلاق ، مستخدما تجاربه الشخصية وبيئته المحلية بعد ذلك لخلق شخصيات مقابلة ، لها انتماء حقيقى لمصر .

الى جوار هذا ، كان جلال ينجح فى الارتفاع بمستوى التمصير فى بعض المواقف الهامة فى المسرحية الى الحد الذى تصبح فيه هذه المواقف ، بما فيها من شخصيات وحوار ونقاش ، مصرية خالصة ، وكأنما نحن نشهد مؤقتا جزءا من مسرحية مصرية حقيقية يعرض ضمن مشاهد مسرحية أخرى ذات أصل أجنبى .

ناخذ المشهد الثالث من الفصل الخامس ، وفيه تدخل ام النيل ، والدة غلبون ، لتعلن فى اصرار لا يتزحزح انها لا تصدق هذا الذى قيل عن سوء نوايا متلوف وخبث افعاله .

ويثير هذا الاصرار الاعمى ثائرة غلبون ، وبه من الجراح ما به ، فقد شهد لتوه محاولة متلوف أن يهتك عرض امرأته ، ومع ذلك فهذه أمه ـ أقرب الناس اليه ـ لا تريد أن تصدقه ، وتروح تلتمس لمتلوف أسباب النجاة من الاتهام .

أثناء الصدام العالى الصوت الذى يقع بين غلبون الثائر ، وأمه المالكة زمام أمرها ـ بفضل عماها وعنادها ـ ترتفع حرارة المشهد ، ويرتفع معها حماس جلال وقدرته على الاندماج فى الاحداث ، واذا به يتعدى حدود التمصير العادى وينشىء هذا المشهد الطريف ، الذى يتحدث فيه غلبون خاصة ، كشخصية مصرية أصيلة :

ام النيل : طول عمرى آشوف اللى هنا متعصبين
كلك عليه دا بالشمال ودا باليمين

غلبون : واش دخل العصبة كمان فى اللى جرى

لا هو انت دايما تسمعى لى من ورا
ده شيء نظرته يا وليه بالعيون ..

ام النيل : دى برضــها فتنة وغير ده لا يكون

غلبون : ده شيء يكفر يا وليه اسمعى ..
ازاى ما أقول شفته وبرضك ترجعى

ام النيل : والنـاس لها ألسن مبارد حامية
ترمى البـرى من حكهـا فى داهيـة

غلبون : أما كلام بارد با قول أنا رأيت ..
شـفته ، نظرته بالعيون وما رويت
افضل أقول شفت ورأيت شفت ورأيت ..
شفت ورأيت شفت ورأيت شفت ورأيت..

ومقارنة هـذا المشهد الحامى بما جاء فى موليير .. توضح تماما أن عثمان جلال هنا قد انفصل عن أصله الفرنسي ، وأخذ يتحرك حرا تماما ، ولبعض لحظات : كما يحدث للسباح المبتدىء الذى يطفو دقائق بمعزل من مدربه وانما بمحضر منه ، ويحقق بهـذا شيئا من التقدم .

***

وفى المشهد السادس من الفصل الثانى من مسرحية « مدرسـة النسـاء » ، تمصير عثمان جلال ، يضيف مؤلفنا المصرى الى السذاجة التى تتمتع بها أجنيس فى مسرحية موليير جرعة كبيرة من الجنس والصور والافعال الجنسية ، بحيث يتغير وضع أجنيس الاصلى من فتاة خام تقع فى ورطة للذبذة فتستمتع بها ، ولا تجد فيهـا ضيرا ، ولا تفهم ابدا لماذا يحاول مربيها أن يصدها عن المضى فيها ، الى امرأة غزلة ذات غنج ، تسـتمتع وهى تروى لزوجها ما حدث ، بهذا الذى ترويه ، وتسـتخدم نوعا من التشويق (عن طريق حبس المعلومات) لاثارة

الزوج ، (ولاثارة المتفرج طبعا) .

انيسة : كان يمسك ايديا ويملاها فلوس
وكان يعـــانقنى كتير ، وكان يبوس

ابو عوف : وبعد ده كله .. عمل ايه يا ترى ؟

انيسة : (تخجل) اف اسكت امال .

ابو عوف : مش تقولى اللى جرى ؟

انيسة : بعدين مسك ..

ابو عوف : ايه بالعجل ؟

انيسة : ما اقدرش أقول بعدين تزعل ..

ابو عوف : قلت لك مانيش زعول ..

انيسة : مسك .. مسك ..

ابو عوف : قولى قوام .. وكملى ..

انيسة : تزعل كتير ..

ابو عوف : لا والنبى .. لا والولى ..

انيسة : مسك قوام طرف القفطان ودلدله
وانا كمان ، لمـا مسك سـكت له

ابوعوف : (يتنهد) طيب عرفنا انه مسك طرف القفطان
بدى أنا أعرف حصل لك ايه كمان ؟

انيسة : كشف غطا صدرى وبان منه النهود
فضـــل يبوس فيهــــم ويلعب بالعقـــود

وليس فى موليير شيء من هذا الغرام الحسى الفاقع من جانب هوراس ، وكل المعلومات التى تحبسها أجنيس عن مربيها ارنولف بعد تشويق مماثل فى تكنيكه لتشويق عثمان جلال ، هو ان الحبيب قد أخذ من الفتاة الساذجة شريطا للزينة كان ارنولف قد أهداها اياه .

وواضح ان عثمان جلال قد وجد الشريط شيئا غير ذى بال لا يستأهل عنـــاء المحب المصرى ولا يثير غيرة الزوج أو اهتمام القارىء أو المتفرج ، فأدخل تفاصيـــل

أكثر اتساقا مع مفهوم العصر عن مسلك المرأة فى موقف مثل هذا !

يكفينا من عثمان جلال انه كان محبا للمسرح ، وخادما فى ساحته ، وانه كان فى أعماقه يرنو الي ان يكون من بين المبدعين فيه ، وان كان نقص الموهبة قد قعد به عند الحدود التى قدمت تحليلا لبعضها آنفا .

غير ان ما انجزه عثمان جلال عند هذه الحدود كان خدمة كبرى لقضية الكوميديا المسرحية فى بلادنا ، فى وقت اشتدت فيه الحاجة الى هذه الخدمة ، كى تتصل الجهود التى بذلها فنانون آخرون سابقون على محمد عثمان جلال ، وأهمهم جميعا صنوع .

فقد أختفى مسرح صنوع فى عام ١٨٧٢ ، واذا بجلال يتقدم فى العام التالى ١٨٧٣ بتمصيره الشهير لمسرحية موليير « تارتوف » الذى أطلق عليه اسم : « الشيخ متلوف » . ثم يخطو من بعد لتمصير مسرحيات أربع أخرى هى : « النساء العالمات » و « مدرسة الازواج » و « مدرسة النساء » و « الثقلاء » .

فيقدم بهذا خدمة كبرى للمسرح المصرى ، أول مظهر لها هو تحقيق ذلك الإتصال الحيوى الذى تحتاجه الحركات المسرحية ، كى تنمو وتزدهر ، فلم يمض وقت طويل على اختفاء صنوع ، وتمصيرات محمد عثمان جلال ، حتى أخذت مسرحيات موليير المصرى تعرف طريقها الى المسرح .

قدمت مدرسة النساء فى عام ١٨٩٥ ، بعد حوالى ست سنوات من انتهاء جلال من تمصيرها .

وقد يكون البدء بهذه المسرحية بالذات نوعا من سوء الحظ ، فان موضوعها كان جديرا بأن يصدم الذوق العام ، فلم يكن جمهور آخر القرن ليرضى عن مسلك فتاة تلقى عشيقا لها المرة بعد المرة فى بيت ربيبها وتسلم له

جسدها ليعانق ويبوس ، ثم تروح تحكى لربيبها تفاصيل هذه اللقاءات الحسية العارمة فى براءة مصطنعة
وربما كانت الصورة اختلفت شيئا ما لو أن «الشيخ متلوف » قدمت بدلا من « مدرسة النساء » ، فان الدجل الدينى موضوع قريب من أذهان جماهيرنا ووجدانها ، والرغبة فى السخرية من الفقهاء ، وكشف تنطعهم وجشعهم دفينة فى تقاليد المسرح الشعبى ، وعلى الاخص مسرح الاراجوز .
وفعلا أثبت تاريخ العروض المسرحية خلال النصف الاول من هذا القرن أن « الشيخ متلوف » مسرحية ناجحة ، وانها قد شقت لنفسها مكانا واضحا بين مسرحيات التراث ، فلو ان جمهور أواخر القرن كان قد تعرف على فن كل من موليير ومحمد عثمان جلال من خلال هذه المسرحية الموفقة ، فلربما كان أمكن تعويده ـ بالتدريج ـ على ما فى باقى المسرحيات من أشياء تنبو عن ذوقه ، فنظر اليها فى اطار الفن المسرحى وحكم لها أو عليها على هذا المستوى ، بدلا من مجرد رفضها على المستوى الاجتماعى .
مهما يكن من شيء فان عثمان جلال بتمصيره مسرحيات موليير الخمس قد قام بشيء هام حقا من أجل مسرحنا الناشيء وهو توفير نصوص مسرحية على مستوى عال من التاليف استخدمها المسرح الجاد فيما بعد دعامة لما كان يدعو اليه من ربط الحركة المسرحية الناشئة بروائع المسرح العالمى ، فقد استند جورج ابيض الى نصوص عثمان جلال حين أراد أن يقدم كوميديات رفيعة المستوى تثبت للقمارنة بالمآسى الكبرى التى كان يشرع فى تقديمها .
كذلك قدمت فرقة عكاشة مسرحية «الشيخ متلوف» كما قدمتها فرقة الدولة من بعد مرات عديدة .

وكان معنى هذا بالنسبة لتاريخ المسرح المصرى ان نماذج جيـــدة من التاليف الكوميدى قد اتيحت لأول مرة للنظارة والـكتاب الناشئين معا وان هذه النماذج قد تحملت ــ نيـابة عن تاليف أخرى لاحقــة ــ عبء الصدمة الاولى التى يحدثها الجديد دائما فى صفوف الناس

وهكذا ، وبفضل نصوص عثمان جلال ، التى شرع جورج أبيض يقدمها بشيء من الانتظام عام ١٩١٢ استطاع محمد تيمـــور ان يقـــدم كوميدياته الاخــلافيه التى سنناقشها فى الفصل التالى ،واستطاع توفيق الحكيم أن يقدم المرأة الجديدة في عام ١٩٢٣ دون خوف من عقـاب وبفضل عثمان جلال ايضا أمكن لاحمد شــوقى أن يقدم « الست هــدى » للمسرح بنجاح كبير ، وهى تعتبر أول ثمرة مصرية حقيقية للنبت الذى استورده عثمان جلال وزرعه فى التربة المسرحيـــة الناشئة بكثير من الجهد ، ثم ترك لمن تلاه من الـكتاب أمر تحسين انواعه ، وتاصيله فى الارض المصرية ــ وأعنى به كوميديا النقد الاجتماعى المعروفة أيضا باسم كوميديا السلوك

وهكذا بدأت الـكوميديا الانتقــادية ممصرة على يد عثمان جلال ، ونشأ منها فيما بعد جيل ثان استوطن الارض واكتسب كثيرا من خصائصها وذلك فى مسرحيات محمد تيمور ومسرحية المرأة الجديدة لتوفيق الحكيم ، ثم أنتج شوقى أول نموذج مصرى خالص منها فى «الست هدى » (١) .

ومعنى هذا ــ مرة ثانية ــ انعثمانجلال ــ بالاشتراك

(١) منذ ان كتبت هذا الكلام فى العام الماضى (١٩٧٠) وقع لى نص أول كوميديا مصرية حقيقية ، وهى كوميـديا : « دخول الحمام مش زى خروجه » التى الفها ابراهيم رمــزى فى ١٩١٥ او اوائل ١٩١٦ ونشرتها مجلة الهـلال فى عدد يوليو ١٩٧١ .

مع يعقوب صنوع ـ قد حفر للكوميديا المصرية الرافد الثانى الهام الذى لا غنى لاى كوميديا انسانية عنه ، وهو الرافد العالمى ، الذى لولاه لما أخذ الناس فن الكوميديا ماخذ الجد الواجب لها ، فظلت أسيرة المستوى الفكرى المنخفض الذى تحققه الكوميديا الشعبية ، ولا نستطيع الارتفاع عنه ، لانشغالها فى معظم الوقت بفنون الاضحاك المادى .

وقد اخذ هذا الرافد العالمى يقوم بعمله الهام فى اغناء الكوميديا المصرية ، حين بدأ يظهر الكاتب المسرحى الكوميدى ويقدم اعمالا منسوبة اليه هو وحده ، بعد ان كان التأليف الجماعى ذو الطابع الارتجالى هو سمة المرحلة التى بدات فى نهاية القرن الماضى واستمرت حتى نهاية عشرينات هذا القرن (باستثناء اعمال صنوع) .

كذلك أشارت جهود عثمان جلال الى الطريق الذى يمكن الكوميديا أن تسلكه كلما أعوزها النص الجيد وهو التمصير عن أصول عالمية .

وهو الطريق الذى سلكه فيما بعد كل من بديع خيرى ونجيب الريحانى ـ وان كان هذان قد تجنبا النماذج الرفيعة فى فن الكوميديا ، بحسبان انها لن تلقى نجاحا شعبيا كانا يسعيان جاهدين الى تحقيقه ، فقصرا همهما على مسرحيات الجمهور المريض فى فرنسا ، استوردا أفكارها وموضوعاتها ولكنهما أحسنا تمصيرها ، فلم يعد الامر معهما مقصورا على نزع « ثوب الفرنساوية » عن الشخصية ، والباسها «توب العرب» بل تعدى هذا الى تغير أشمل ، تناول النفسية والعقلية أيضا ، بحيث أصبح التمصير شيئا كثير الشبه بالتأليف

الفصل السادس

محمد تيمور والكوميديا الانتقادية

ان كان محمد عثمان جلال قد قعدت به قدراته دون اخراج كوميديا انتقادية مصرية من اللون الذى هفا اليه فؤاده وهو يمصر موليير ، فان فارسا آخر من فرسان المسرح المصرى ما لبث أن ظهر على المنظر ، وأخذ يكتب لمسرح كوميدى جاد تعلقت به روحه الوثابة وأبت الا أن تخرجه للنـــاس .

ذلــكم هو محمد تيمور .

فى عام واحد ، بالغ الاهمية فى تاريخ الكوميديا المصرية الراقية ، هو عام ١٩١٨ ، أخرج محمد تيمور مسرحيتين جديرتين بكل اعتبار، الاولى : «العصفور فى القفص» ، وقدمتها فرقة عبد الرحمن رشدى فى مارس عام ١٩١٨ والثانية ، وهى أنضج الاثنتين وأكثرهما دلالة : «عبد الستار أفندى » ، وقدمها عزيز عيد على مسرح دار التمثيل العربى ، فى اطار فرقة منيرة المهدية ؛ وذلك فى ديسمبر عام ١٩١٨ .

قدم محمد تيمور : « العصفور فى القفص » على اعتبار أنها نموذج لما ينبغى أن تكون عليـــه الـــكوميديا الانتقادية ، ذات المضمون الاجتماعى الواضح .

وفعلا ، يبرز موضوع المسرحية بروزا واضـــحا ، وان

كان غير ضار فنيا ــ فنتبين انه علاقة الآباء بالابناء ، وهى علاقة متأزمه دائما ، ولـكنها فى الفترة التاريخية التى تدور فيها حوادث المسرحية ، متأزمة بصفة خاصة فالبلاد على عتبة ثورة كبرى كان مقدرا لها أن تنفجر بعد عام ، والابناء يتطلعون ــ مع غيرهم من اهل مصر ــ الى شيء من الحرية ، فى السياسة وفى الاجتماع معا .

وبيت محمد باشا الزفتاوى يمثل الرجعية المصريه تمثيلا واضحا ، فمحمد باشا اقطاعى واسـع الثراء ، كبير البخل ، كل همه أن يروج حاله وترتفع اسهمه لدى الحكام ، ويعاد انتخابه لعضوية مجلس المديرية ، لما يمثله هذا من جاه وكسب مادى ومعنوى معا .

وهو يعلن صراحة انه لا شأن له بالسياسة ، ويقرر انه الآمر الناهى فى البيت ، فتخنع له زوجته عزيزة ، ويثور ابنه حسن ثورة ضعيفة ، سكبوتة ، ويلجأ الى التمرد السرى على والده ، فينشيء علاقة غير شرعية مع خادمة سورية فى البيت اسمها مرجريت ، تحبه ، وتظهر له الحنان الذى يفتقده فى أبيه ، والذى لا تفلح أمه فى تعويضه عنه ، فهى أضعف من أن تحمى ظهره وتؤثر فى أبيه ليستجيب لطلباته المشروعة : شراء بدلة اسموكنج مثلا لحضور حفل زواج !

ويكتشف الاب علاقة ابنه بالخادمة ، فتطرد المسكينة من البيت ، دون ان تستطيع ثورة حسن الضعيفة أن تثمر شيئا على سبيل حماية البنت أو تعويضها ، وحين يعرض حسن ان يترك البيت ويمضى وراء مرجريت ، يقول الباشا معلقا : « توفر ياخويا ، لـكن استنى ، والله العظيم لاضربك » .

وبالطبـع لا يغادر حسـن البيت ، وانما يبقى فيه ليواصل الدراسة !

ونعرف من بعد أن مرجريت قد حملت ـ سفاحا ـ من حسن وانها اتصلت به مرارا ، مرة تخبره ، ومرة أخرى ترجوه ، وفى مرة ثالثة تهدده بالحضور الى بيت أبيه واعلان النبأ على شكل فضيحة .

وفعلا تحضر مرجريت ، ولا تجدى محاولات حسن وأمه عزيزة وابن خاله محمود فى حجب ما تحمله من أنباء عن الباشا ، فهم يحاولون ـ المرة بعد المرة ـ اقناع الوالد بالذهاب الى منزل حسن باشا رضوان الذى يسعى محمد باشا الى اقناعه بالتوسط لا حتى يعاد انتخابه ، ولكن الباشا يقرر فى كل مرة البقاء فى البيت بحجة أو أخرى ، وحين يقتنع أخيرا بالخروج يصطدم بمرجريت داخلة لتنفيذ تهديدها :

الباشا : شيء جميل ! انا فى حلم والا فى علم (لمرجريت) جايه تعملى ايه يا بنت (بشدة) جايه هنا تعملى ايه ؟

مرجريت : اسأل ابنك ! ؟

الباشا : (مندهشا) أسأل إبنى ؟

حسن : ما تسألهاش يا بابا ، اسألنى أنا ، الحق مش عليها ، الحق على .

الباشا : ايه هوه اللى جرى ؟

عزيزة : مافيش حاجه ، دى بس ..

حسن : (يقطع عليها الحديث) اسكتى يا نينا ، ما حدش حيتكلم غيرى .

محمود : (لحسن سرا) اسكت يا حسن ، اسكت خلينا احنا اللى نتكلم .

حسن : (لمحمود بصوت مرتفع) أنا مش هيل يامحمود لازم الحقيقة تتعرف .

الباشا : ايه هيه الحقيقة ؟

حسن : (بصوت فيه رنة المقدم على شيء كبير)

الحقيقة ان مرجريت حامل .

الباشا : حامل ! من سيادتكم ؟

حسن : ايوه منى انا ، والواجب يدفعنى انىاساعدها

الباشا : (للجميع) ده كلام فارغ ، بقى بنت زى دى نضحك علينا كلنا ؟ اطلعى بره يا بنت ، اطلعى بره .. لحسن اخبط وشك فى الارض .

حسن : اذا طردتها يا بابا رايح أطلع أنا وراها .

الباشا : بطلوا ده واسمعوا ده ! !

عزيزة : يا باشا استنى شويه ، الولد حسن ده مجنون وطالع فيها مرة واحدة ، لازم نعقله ، موش كده يا محمود بك ؟

محمود : معلوم ، لازم نعقله ، بدل ما ندفعه لعمل حاجات موش كويسة .

الباشا : أنا بدى لعرف سى حسن عاوز يعمل ايه ؟

حسن : عاوز أربى الولد اللى فى بطن مرجريت ، عاوز أطلعها من هوة العار اللى رميتها فيها .. عاوز ..

الباشا : اخرص يا قليل الادب ، اخرص والا اطلع بره أنت وهيه .

حسن : يكون احسن .

محمود : اسكت يا حسن .

الباشا : لازم أطرده هوه وهيه حالا .. حالا ..

عزيزة : يا باشا أبوس ايدك ورجلك .

مرجريت : يا باشا ما تخافش ، كنت اظن ان الاغنياء فى قلوبهم رحمة على الفقراء ، كنت أظن الباشوات يعرفوا الواجب ، كنت اظن ان الرحمة والشفقة لسه موجودة فى الدنيا ، لكن دلوقت عرفت الحياة عبارة عن غش وخداع وظلم ، ما تآخذنيش يا سعادة الباشا اللى جيت وقلقت راحتك ، وانت يا حسن دلوقت

عرفت انك راجل صحيح ، خليك مع أبوك وأمك ، ما يصحش انك تسيبهم علشان بنت مسكينة زيى ، أما أنا عندى رب ما ينساش حد .

حسن : (يسرع ويقف بجوارها) استنى يا مرجريت يستحيل تطلعى من هنا من غير ما اكون معاكى ، انت بتحسبينى راجل متوحش ما عنديش شفقة ولا رحمة ؟ أبدا لازم أعيش معاكى ونربى سوا الولد اللى لسه ما شافش نور الدنيا .

الباشا : (ينظر لزوجته) أنا ما اقدرش على الحال ده أبدا ، هوه أنا بيتى معرض فسق يا محمود بك ؟ أنا با اقول لك للمرة الاخيرة انى مانيش عاوز أشوف وش البنت دى ولا وش الحمار ده (مشيرا لمرجريت وحسن) يالله بره ، اخرجوا بره .

عزيزة : يا باشا باترجاك ، أبوس ايدك (لحسن) يا حسن أنا أمك ، ارحم أمك .

محمود : يا حسن شوف أمك وأبوك .

حسن : يستحيل ، آه ، عاوزين انى أرحم أمى ولا أرحمش ابنى ؟ مستحيل .

الباشا : (محتدا جدا) اطلع بره انت وهيه ، اطلع أحسن والله بعدين أخسف بكم الارض ، يالله بره حالا .

حسن : يالله يا مرجريت ، الوداع يا أمى (يخرج ومعه مرجريت) .

عزيزة : آه ، محمود بيه ، روح معاه ، خليك معاه لحد ما تنفض المسألة ، روح يا حبيبى .

محمود : حاضر يا خالتى ، ادينى رايح . (يخرج)

عزيزة : (تجلس على كرسى وتضع رأسها بين يديها) آه يا قلبى ، يا قلبى يانا .

الباشا : قلب ايه وبتاع ايه ؟ الحمد لله اللى استريحنا

منه ومنها ، كنا يا ترى حا نقبل على نفسنا المصيبة دى؟

عزيزة : (لا ترد عليه بل تجلس وهى واضعة راسها بين يديها) .

الباشا : (لنفسه) ودلوقت وجب انى انظم حساب بيتى بشكل تانى بعد ما طردت الملعون ده ، بنجيب فى اليوم تلاته كيلو لحمه ، نجيب اتنين كيلو ونص ، وبنجيب بسته صاغ خضار ، نجيب بخمسة ، وبنجيب ازبعه كيلو عيش ، نجيب تلاته ونص ، أيوه كده تمام . (يذهب الى الشباك ويفتحه وينادى) يا عبد السلام افندى ، يا كاتب سعادة محمد باشا الزفتاوى .

(صوت عبد السلام أفندى من الحوش) أفندم

الباشا : تعالى تحت الشباك وامسك الدواية والقلم واكتب .

(صوت عبد السلام أفندى من الحوش) أيوه يا أفندم .

الباشا : الآن وقد طردنا ولدنا العزيز حسن بك على من منزل سعادتنا ، أمرنا بما هو آت :

اولا ــ انزال مرتب اللحمة من تلاته كيلو الى اتنين كيلو ونص .

ثانيا ــ انزال مرتب الخضار من ستة قروش لخمسة

ثالثا ــ انزال مرتب العيش من تلاته كيلو الى اتنين كيلو ونصف .

رابعا ــ انزال مرتب ...

(ستار)

هــذا المشهد الرئيسى ، يحمل معه روح المسرحيــة ولونها ، وطريقة علاجها للموضوع ، كما يحدد بوضوح علاقة الشخصيات بعضها ببعض .

فمسرحية « العصفور فى القفص » هى من اللون الذى

عرف فى مصر باسم الدرام ، وتعرفه كتب تاريخ المسرح أيضا باسم الدراما البورجوازية ، وفيه يسعى الكاتب الى عرض مشكلة اجتماعية عرضا رنانا زاعقا ، تبرز فيه المشكلة موضحة باللونين الابيض والاسود ، على ان يجمع العلاج بين السمات الجادة والفكاهية ، ويتوسل الكاتب أثناءه بكل وسائل الاثارة من حوادث ميلو درامية ، ومواقف خطابية وأبطال مثاليين فى الخير ، وغيرهم مثاليين فى الشر .. الخ .

وبرغم أن محمد تيمور يسمى مسرحيته : «كوميدى» الا ان جدية نظرته لموضوعه ، قد انتهت ب « العصفور فى القفص » الى أن تصبح من لون الدرام فعلا ، مع محاولات لطلاء الموضوع من الخارج طلاء كوميديا .

وفى سبيل الكوميديا يخلق محمد تيمور شخصية الباشا : محمد الزفتاوى ويضفى عليه ، بتأثر واضح من موليير ، صفتى البخل ، والتفاخر معا ، فهو يقتر على أهل بيته كل التقتير ، وهو فى الوقت ذاته يشترى من التحف والفازات ما يحاول أن يزايد به على خصومه الاجتماعيين ، فيجمع تيمور بهذا بين شخصيتين من شخصيات موليير فى شخص بخيله المصرى ـ شخصية ارباجون فى مسرحية « البخيل » ، وشخصية : مسيو جوردان فى البورجوازى النبيل .

كذلك يقترض الكاتب شخصية « العايق » من مجموعة شخصيات موليير فى : « مدرسة الازواج » فيجعل لها نظيرا مصريا فى شخص أمين بك ، ابن عم حسن ، الوارث المتلاف ، الذى لا يهمه من الدنيا سوى ملذاته مع عشيقاته ، وأناقته ، ولا يبالى بعد هذا ان مرضت أخته ، أو اختلت الامور فى ضيعته .

ومن المسرح الاوربى عامة ـ وموليير خاصة ـ اجتلب

تيمور موضوع العلاقة الغرامية التى تقوم طواعية بين الخدم ، أو التى يحاول فريق من الخدم الرجال انشاءها مع الخدم النساء واستخدم هذا الموضوع وسيلة من وسائل خلق الفكاهة ، فهو يجعل الخادم السوداني فيروز أغا يقع فى غرام الخادمة مرجريت ، التى تسخر منه وتضحك المتفرجين عليه .

ومن حيل مسرح موليير المعروفة استخدام الميلودراما وسيلة فعالة لفك عقدة المسرحية ، وكذلك يفعل محمد تيمور فى مسرحيته ، فحين يضطر حسن الى العمل كاتبا صغيرا فى متجر ، ويقاسى شظف العيش فى سبيل زوجته وابنه ، يسوق له القدر الميلودرامى هدية ثمينة فيجعله ينقذ رضوان باشا من الموت تحت عجلات الترام ورضوان باشا هذا هو الرجل الواسع النفوذ ، الذى يحاول الزفتاوى باشا ، والد حسن ، أن يترضاه ولو بجدع الانف ، وبالطبع يتوسط رضوان باشا لدى الزفتاوى باشا ويضطره الى الصفح عن حسن وزوجته وابنه ، ثم يرضى الباشا عنهم من بعد رضاء فعليا ، ويجرى عليهم الارزاق ، ويعود الجميع هانئين الى أحضان الاسرة الكبيرة .

على أن محمد تيمور لا يتأثر مسرح موليير وحده ، وانما هو أيضا واقع فى دائرة نفوذ مسرح أواسط القرن فى فرنسا ، حيث كتاب الواقعية الشعبية الناشئة من أمثال اميل اوجييه ، والكسندر ديماس ، الابن ، قد تفوقوا فى علاج المشاكل الاجتماعية علاجا دراميا فعالا ، على أساس من الفكرة القائلة بأن الفرد نتاج حتمى للبيئة المحيطة به ، وأن الخير والشر يكمنان فى المجتمع وليس فى البشر .

ونحن نجد فى « العصفور فى القفص » شيئا من هذا

المنطق الاجتماعي متمثلا في حسن الشاب الذي يتوق الى التحرر ، ويود لو استطاع أن يقف من أبيه موقف الند ، ولكن يقعد به عن هذا خنوع ، هو نتاج سنوات طويلة من الاستبداد الابوى .

ومحمد تيمور يعرض هذه المشكلة عرضا واضحا وواقعيا أيضا ، على نحو ما فعل واقعيو فرنسا في أواسط القرن ، ولكنه لا يلبث أن يستعين — كما رأينا — بالميلودراما كي يحل عقدة المسرحية على نحو يعجب الجمهور العريض .

ومع ذلك فان الموقف الواضح الذي يقفه المؤلف من موضوعه والذي يجعل رضوان باشا يتبناه في المسرحية ليذكرنا بتمقل اوجييه بازاء المشاكل الاجتماعية التي كان يعرض لها ، فان الكاتب الفرنسي لم يكن ثائرا ، ولا متمردا على النظم الاجتماعية ، وانما كان كل همه أن يرسم من الطبيعة صورا منتزعة من الواقع ، ويدعو خلال هذا الى ما يعتقد انه الفضائل الاساسية في المجتمع .

وشيئا من هذا فعل محمد تيمور ، حين انتهى من استكشافه المسرحي لمشكلة الآباء والابناء ، ثم جعل — رضوان باشا — قبل نهاية المسرحية بدقيقة أو دقيقتين يقول :

رضوان : الحمد لله ، ودلوقت بقي ، حيث انكم اصطلحتم ، فأنا لي كلمة صغيرة أقولها لك يا محمود بك ، وأمين بك ، ما تظنوش أن حسن عمل طيب ، الظروف كانت قاسيه عليه يابني يا محمود انت وأمين ، انتم لسه ما اتجوزتوش ، وادى انتم شفتم بعنيكم الغلب اللي شافه حسن ، فانصحكم انكم ما تتجوزوش الا من جنسكم ولا تطلعوش من خلف أبهاتكم .

فهدف المسرحية اذن ليس الدعـــوة الى المســـاواة الاجتماعية ، وانما غرضها هو التعقل الاجتماعى ـ ان يتعقل الباشا الزفتاوى فى معاملته لابنه ، وأن يتعقل ابنه ايضا ، وأهم من هذا رفقاء ابنـــه من الشباب ، فلا يتزوجوا من خارج طبقتهم .

باسم التعقل قد كان الصفح عن حسن ، واعتبار ما تم قضية منتهية يرجى الا تتكرر ، ولا بأس ـ لخدمة هذا الفرض الاساسي ـ من استخدام الميلودراما ، بل ولا بأس ايضا من العطف على موقف الخادمة مرجريت والانتصار المؤقت لزواجها من حسن ، والصفح الضمنى عن « جريمة » انجاب طفل غير شرعى ، ما دام هـــذا كله سيرفع الى المجتمع ليجد له وضعا مشروعا يرضى عنه الجميع .

وهنا يجدر بنا أن نشير الى ان موضـــوع العلاقات الجنسية غير المشروعة ، ومحاولة القاء ضـــوء منصف وواقعى عليها قد كان موضوعا دائم التردد فى المسرح الفرنسى ، منذ نظر اوجييه بعين العطـــف الى مومس اسمها كلوريند فى مسرحية « المغامرة » وجعل وجودها كله يتغير بعد أن تقع فى غرام ، وان حرص الـــكاتب ـ مع هذا ـ على أن يؤكد حكمة الطبقـــة البـــورجوازية وتعقلها ، فى مواجهة الحماقات الرومانسية ، وهو عين ما فعله تيمور فى مسرحية «العصفور» ، اذ عرض قضية مرجريت عرضا منصفا وعطوفا ، ثم جعل الحكمة كلها تنبع من الطبقة الاعلى .

***

بعد حوالى تسعة أشهر منظهور مسرحية «العصفور» أخرج عزيز عيد مسرحية تيمور الثانية « عبد الستار أفندى » .

وقد كتب محمود عزى ، صديق محمد تيمور يقـــدم المسرحيـــة بقوله : « كان فى الفتــرة بين مسرحيــتى العصفور فى القفص ، وعبد الستار أفندى ، القضاء على التمثيل الجدى بانتصار كشكش بك ، ذلك الانتصـــار الذى اجتذب اليه عشاق المسرح ، فترة رآها تيمور القضاء على الفن الذى تعشقه ، فقال فى نفسه فلأحارب التمثيل الهزلى بنفس سلاحه ولاجتذب الجمهور برواية فنية ذات صبغة هزلية ونكات ثم أرتفع به بعد ذلك من الهوة التى ألقاه فيها التمثيل الهزلى الى الغــاية التى أنشدها » (١) .

من هذه الخطوة التى قرر محمد تيمور أن يخطـــوها نحو الـكوميديا الشعبية تأتى أهمية مسرحية « عبــد الستار أفندى » ، وينبع ــ أيضا ــ شىء كثير مما فيها من فضائل .

والمسرحية تقوم على موقف رئيسى نعرفه الكوميديا العالمية والمحلية (٢) حق المعرفة ، وهو موقف الزوجـــة المتسلطة ، والزوج المغلوب على أمره ، وما يجرى بينهما من شد وجذب تنتج عنه الفكاهة المطلوبة .

نفوسة الزوجة تتحكم فى أمور بيتها ، وتسيطر عليه وعلى زوجها ، عبــد الستـــار أفندى الموظف بنظــارة الاوقاف ، وفى الوقت الذى تظهر فيه جانب القســـوة لزوجها ، تلين وتخنع أمام ابنها عفيفى ، المدلل العاطل، الذى يدعى انه ممثل موهوب .

وفى المسرحية أيضا : جميلة الابنــة الشريفة التى تستنكر أفعال أمها وتنحاز الى أبيها ، رأفة به وحبا .

---

(١) مقدمة المسرح المصرى . صفحتا ح ، ط .

(٢) هـــو الموقف ذاته الذى استغله صنوع من قبل فى مسرحية الاميرة الاسكندرانية . وفيها ـ كما رأينا ـ زوجة متسلطة ..

وهى تقاوم مقاومة كبيرة مشروعا يتقدم به أخوها عفيفي لتزويجها من صديقه السيىء السمعة : فرحات ، بعد أن وعده هذا الاخير بأن يزوجه بدوره من ابنة أحد البهوات ممن يلوذ بهم فرحات هذا .

ثم شخصيـة البواب والخادم العام : عم خليفة ، العجوز الذى يجمع بين المكر والطيبة والذى ربى أولاد الاسرة جميعا ، وهو ينحاز الى معسكر عبد الستار ـ جميلة .

وهناك أيضا الخادمة «اللهلوبة» هانم ، كتلة النشاط والحيوية وانعدام الضمير ، التى تنحاز الى معسـكر نفوسه ـ عفيفى وتدبر معهمـا المؤامرات ضـد الزوج والابنة وخليفة .

وبين هذين المعسكرين يدير محمد تيمور صراعا حافلا بالحيوية والفكاهة بدرجاتها المتفاوتة بين الكوميديا الناعمة والهزل الخشن ، ويعرض أثناء هـذا الصراع شخصية الزوج المغلوب على أمره عرضا عطوفا ومقنعا ، ويبين محاولاته الكثيرة والمضحكة للخروج من تحت سيطرة الزوجة واستبداد الابن المدلل .

كما يعرض شخصية الابن « المفسود » ، الذى تتبناه الام تبنيا أعمى ، وتفضـله على زوجها ، رغم عيـوب الابن الواضحة ، ربما لان الام تجد فى الابن من المزايا النفسية ومن قوة الشخصية ، ومن القدرة على السيطرة ما تفتقده فى زوجها ، وما كانت تتمنى لو كان موجودا فيه .

كذلك تعرض المسرحيـة لمشـكلة البنت التى يراد تزويجها رغما عنها ، والتى تقع ـ الى جوار تحكم الام ـ تحت استبداد الابن أيضا لان العرف الاجتماعى يعطيه حق التصرف فى أمرها بحكم انه ذكر، وبرغم انه يصغرها

بخمس سنوات كاملة .

فالمسرحية ـ اذن ـ هي دراسة فى المشكلة ذاتها التى شغلت تيمور فى مسرحيـــة « العصـــفور » علاقة الآباء بالابناء ، وأن كانت المشكلة هنا مقلوبة رأسا على عقب ، فهى تصور استبداد الابناء بالآباء ، مما يسمح بالكوميديا والهزل معا .

***

ولـــكى يحصل محمد تيمور على الدرجة القصوى من الفكاهة فى مسرحيته خرج بموضـــوعه من حـــدود الطبقة العليا ، التى لم يكن الاستبداد الاجتماعى يسمح بالتندر بها الى حد ينتج الـكوميديا الناجحة ، وحط رحاله فى أرض طبقة تليها هى الطبقة المتوسطة الصغيرة.

وقد هيأ له هذا الانتقال حرية ومرونة فى استخدام الشخصيات الشعبية ، فلم يعـد الخدم فى المسرحيـــة مخلوقات قليلة القيمة ، يسىء الســـادة استخدامهم ، ويتندرون بهم ، ويعتدون على النساء منهم ، بل أصبحوا شركاء فعليين لاهل الدار فى تصريف شئونهم .

ان عم خليفة البواب ، وهو واحد من انجح شخصيات المسرحية ، يدخل المعركة مع عبد الستار وابنته جميلة باقتناع تام بأنه يحارب من أجل قضية مشتركة .

والخادمة اللهلوبة هانم ، تنضم أيضـــا بمثل هـــذا الحماس التلقائى الى قضية الفريق المضاد ، وكأنها فرد منهم ، بل انها تنشىء علاقة بالابن الفاســـد عفيفى ، تقرضه فيها النقود ، وتتطلع الى أن يبقى حبه لها .

واثر هـــذا كله على المسرحيـــة طيب وباعث للمرح الحقيقى . لا حواجز هنا ولا سدود تعوق الحركة بين الشخصيات ، وعلى هذا تتوالى المشـــاهد اللذيذة فى سهولة وتلقائية ، وتتفاوت بين الـكوميديا النـــاعمة ـ

كما قلت ، وبين الهزل الصاخب .

فمن النوع الاول هـذا المشهد الذى يدور بين الام نفوسة ، وبين ابنها عفيفى ، الذى يدعى انه ممثل موهوب . يريد عفيفى أن يخلق فرصه كى يعرض فيها قدرته على التمثيل على أمه ، فيفتعل معها معركة :

عفيفى : اظن انك فاهمه انى موش عارف انك سبب الخناقة دى كلها ، أنا بس حبيت احترمك قدام الخدامين لـكن يظهر انك مش عارفه مقامى ؟

نفوسة : محسب بالنبى يابنى ، ما اعرفش مقامك ازاى ؟ انت غاوى تراترو وعضو فى جنينة الحيوانات .

عفيفى : تراترو ايه ، وجنينة الحيوانات ايه ياوليه ؟ بطلوا ده واسمعوا ده يا اخوانا ، انت ياشيخه انضربتى فى عقلك ؟ دنا ممثل تراجيدى وكوميدى كمان ، والله بلاوى ، اوريكى ازاى ؟ اوريكى عشان تصدقى ؟

نفوسة : محسب بسورة يس والقرآن الحكيم ، ورينى ياخويا ورينى .

عفيفى : عاوزه قطعة تراجيدى من شاكسبير ، والا من الحداد ؟

نفوسة : اللى يعجبك ياخويا .

عفيفى : اسمعى كلام عطيل لما جه يموت دمونة ، دى قطعة ترجمتها أنا بنفسى ، اسمعى : ثغر جميل ، وشعر طويل ، وخصر نحيل ، وردف ثقيل ، وغرام فى الفؤاد ، يضيع الرشاد ، ويقتل العباد . اى دمونة المحبوبة ، أنا أهواك وأموت فى هواك ، وأضع قلبى فى يمناك قبل يسراك ، ولكنك خنت العهود ، ونقضت الوعود . (يتحمس ويقترب من أمه) وعشقت كاسيو اللعين ابن اللعين الخائن الاثيم ، وخنت عطيل الاسد الهمام والقائد الدرغام ، ولم تخشى القادر العلام .. ويك

يا دمونة (يهدد أمه بيده) .
نفوسة : بسم الله ما شاء الله ، ربنا يزيد ويبارك .
عفيفي : ويك يا دمونة ، سأخلع أضراسك وأخمد أنفاسك .
نفوسة : بس ابعد ياخويه شويه .
عفيفي : اسمعي امال (يقترب منها مادا يده لرقبتها) سأجعل عظمك ولحمك شذر مذر ويكون موتك عبرة للبشر ، وسيقول الناس أحسن عطيل وأجاد ونال المراد وشفى الفؤاد .
نفوسة : الواد جرى له ايه يا اختى ؟ ابعد يا عفيفي.
عفيفي : (ماسكا رقبتها) موتى يا خائنة موتى (يضغط على رقبتها) لقد دنت الساعة وحل العقاب ، موتى ، موتى .
نفوسة : الحقونى يا ناس الواد اتجنن .
عفيفي : (مندفعا) موتى ، موتى ، موتى (١) .
ومن أمثلة الكوميديا الحية ، التى تعتمد على النقد الاجتماعى وعلى الصدام المضحك بين الشخصيات ، هذا المشهد الذى يدور بين عم خليفة البواب وهانم الخادمة ، وقد جاءت الاخيرة تنقل له خبرا يسوءه .
هانم : (تدخل وهى مذعورة) اسكت ياعم خليفة ، اسكت ياعم خليفة ، ياخراب بيتي وبيتك ياعم خليفة ، يادى الداهية الجديدة ياعم خليفة .
خليفة : جرى ايه يا بنت ؟
هانم : (تلطم وجهها) يامصيبتى ومصيبتك ياعم خليفة ، يا ترقيع صداغى وصداغك ياعم خليفة .

---

(١) سنجد أن بديع خيرى والريحانى قد استغلا جوهر هذا الموقف ــ بنجاح أكثر ــ فى مسرحية : أموت فى كده . كما سبق أن استخدمها أمين صدقى فى مسرحية : « هز ياوز » (عام ١٩١٦) التى كتبها للريحانى ، ومسرحية ولسة (١٩١٩) التى كتبها للكسار .

خليفة : جرى ايه يا بنت ، ستك نفوسة حصل لها امر الله ؟

هانم : (تلطم وجهها وتشنشل) ياريت كان كده ياعم خليفة ، ياريت كان كده ياعم خليفة .

خليفة : سيدك عبد الستار راح لرحمة ربه ؟

هانم : لا ياعم خليفة ، ياريت المصيبة كانت فيه ياعم خليفة .

خليفة : بلا قافية سيدك عفيفى دهسه اوتروبيل ؟

هانم : يكون احسن ياعم خليفة .

خليفة : يا بنت بلاش هلس بقى ، اطلعى برا ، برا .

هانم : (تسكت قليلا وتتكلم وهى تبكى بعد أن تجلس على الارض) اسكت ياعم خليفة ، اسكت ، دى مصيبة كبيرة ياعم خليفة ، بكره تنخرق عينى وعينك ياعم خليفة بكره تتنتف دقنك ، وتنبهدل عمتك ياعم خليفة ، عمتك الشريفة ، الشريفة قوى .

خليفة : بس موش تقولى .

هانم : اسكت (تبكى) فوكس مات (١) .

خليفة : (يصفر وجهه ويسقط على الكرسى) فوكس مات ؟ ونروح فين يا هانم ، نروح فين ؟ فوكس مات ؟ الكلب الحلو ده ؟

هانم : قل لى ياعم خليفة ، نعمل ايه لما سيدك عفيفى يسمع ؟ نعمل ايه ؟ ده يطلع روحى وروحك .

خليفة : (يتهدج صوته) آه يطلع روحى وروحك ؛ ياخسارتك يافوكس ، ياما كنت كلب كويس ، اسمعى تجيش نقول له انه هرب ؟

هانم : (بحزن) مايصدقش ياعم خليفة ، مايصدقش

---

(١) استغلت كوميديا الريحاني جوهر هذا الموقف أيضا ، مع التنويع والتعمبق فى مسرحيات أبرزها : لو كنت حليوة .

ابدا ، بكره وحياة راس أبوك وتربة أمك راح يخرب بيتك .

خليفة : (يبكى) هوه انت فاهمه انى بعيط على فوكس؟ انا بعيط على خراب بيتك .

هانم : موش انت الباش أغا بتاع الكلاب ، وسيدى مسميك كده ؟

خليفة : موش انت الدادة بتاعتهم ؟ موش مسميكى عفيفى كده ؟

هانم : ونعمل ايه ؟ ده كمان شويه يسمع ويبهدلنا والكلب والنبى كان حلو .

خليفة : (يبكى ويشنشل) يادى الداهية السودة يا خليفة .

هانم : (تبكى وتبتدى فى الشنشلة) يادى الوحسة الكبيرة ياعم خليفة .

خليفة : (يزداد فى البكاء) يا قطع عيشك ياخليفة.

هانم : ما بقاش فيه أمل يا عم خليفة .

خليفة : ما فيش غير التربة يا خليفة .

هانم : (تبتعد عنه وتضحك وهى تشنشل) وضحكت عليك ياعم خليفة ، والكلب عيان بس ياعم خليفة ، وينعل أبوك ياعم خليفة ، يا ابن الكلب ياعم خليفة .

خليفة : (يجرى وراها رافعا المقشة فتحاوره فى أنحاء الغرفة وعند اقترابها من الباب يكون قد اقترب منها وتسنح له فرصة فيهوى بالمقشة عليها ولكنها تتلافاها بخفة فتنزل الضربة على راس عبد الستار أفندى الذى كان مندفعا من الباب الى الداخل ، حاملا فى يده كيس فاكهة ، أما هانم فتندفع الى الخارج وتنتثر الفاكهة على الارض) .

أما المشهد التالى فهو ينتمى الى الكوميديا الشعبية

التى عرفتها مصر فى ظل المسرح المرتجل ابتداء من أوائل القرن ، فى الوقت ذاته الذى ينتمى فيه بنـاؤه الى كوميديا موليير .

هذا عبد الستار أفندى يدخل الغرفة ، وهو لايدرى ان مؤامرة قد تمت ضده منذ لحظات اشترك فيها عفيفى وبفوسة والخادم هانم ، لـكشف غراميات عبد الستار امام زوجته .

الزوجة وعفيفى يختبئان خلف ستار ، ويتركان هانم وحدها لتكون طعما لعبد الستار ، تسأله هانم فى دلال :

هانم : والنبى ياسيدى ادينى يوسف افندية .

عبد الستار : (ينظر حواليه) أقول لك ، خلى المسألة بيع وشرا ، اليوسفافندية ببوسة ، ولا عنهاش كلت المتلومه نفوسة ، (تظهر دماغ نفوسة فيرجعها عفيفى).

هانم : اقول لك ياسيدى ، ما دام بتقول ان المسألة بيع وشرا ، خللى اليوسفافنديتين ببوسة ؟

عبد الستار : أبدا .. أبدا .

هانم : (تقبله فجأة) وتقول ايه فى البوسة دى ؟

عبد الستار : زى الشهد ، أقول لك الاربع يوسفافنديات ببوسة .

(يناولها اربع يوسفافنديات ويقبلها) .

نفوسة : يا ابن الـكلب .

عفيفى : استنى شويه ، ان الله مع الصابرين .

هانم : نفسى فى بوسة كمان .

عبد الستار : وانا يعنى اللى ما نفسيش فى بوسة ، (تقبله ويقبلها) .

نفوسة : (تظهر قليلا) يا دقن تعيتع .

عفيفى : استنى ، (يختفيان) .

عبد الستار : (مفزوعا) مين اللى بيتكلم يابنت ياهانم؟

هانم : سبحان الله ياسيدى ، هوه الشارع يخلى من الناس ؟

ثم يطلب عبد الستار من هانم ما هو أكثر من القبلات فتساومه :

هانم : لا ، شوف أما اقول لك بقى ، انت راجل بتاع نسوان ، وانا ما افدرش على كده .

عبد الستار : ومين قال لك انى بتاع نسوان ؟

هانم : وهوه حد يقدر يشوف عينيك ولابقعش فيهم؟

ثم تأخذ تفرض شروطها :

هانم : عاوزه تحلف لى انك يا تطلق ستى نفوسة وتتجوزنى بدالها يا ماتنامش معاها فى سرير أبدا ، يعنى تبقى جوزها كده وكده .

عبد الستار : قصدك يعنى انى ما . . .

هانم : (مقاطعة) ايوه .. فهمت ؟

عبد الستار : فهمت قوى ، ودى حاجه بسيطة ، اما الطلاق صعب . انت نسيتى انها أم أولادى ؟

هانم : طيب بالله احلف .

عبد الستار : اقسم لك بالله والانبيا والاوليا انى ..

نفوسة : (مندفعة صارخة) انك راجل دون قليل الاصل ، ابن كلب ، حمار ، عره خالص ، تستاهل الضرب بالشبشب .

(تتناول شبشبها وتنهال ضربا عليه) .

فى هذا المشهد نجد الكوميديا المتحضرة ، المتأنقة ، ذات اللون المهندس ، المدبر الذى عرفته كومبديا عصر النهضة وما بعدها ، خصوصا فى شكسبير وموليير ، ويتمثل فى اختباء عفيفى وأمه نفوسة خلف الستار ، وخروج الاخيرة بين الحين والحين من خلف الستار ، لان أعصابها تفلت منها فتود لو تنتقم من زوجها وان

انهت بهذا المؤامرة المؤقتة التى حاكتها ضده .

كما نجد الـكوميديا الشعبية ، التى تتمثل فى تخوف عبد الستار أفندى من الاصوات التى يصدرها عفيفى وأمه بين الحين والحين ، وما يرتسم على وجهـه من امارات الفزع ، فهذا يشبه ـ الى حد واضح ـ نمرة الفزع من عفريت حقيقي أو متخيل ، كان المسرح المرتجل يستخدمها كثيرا وسيلة للاضحاك .

كما ان نهاية المشهد ، بما فيها من كشف لعبد الستار وضرب بالشبشب تنتمى أيضا للـكوميديا الشعبية .

والواقع ان مسرحية عبـد الســتار أفندى انما هى قسمة واضحة بين الكوميديا العالمية والكوميديا المحلية بل انه يمكن القول بأن موضوعها تجرى فيه قصتان الاولى : محلية ، والثانية : عالمية ، أما القصة الاولى فتخص نفوسة وزوجها وابنها ، وتضم أيضا عم خليفة البواب ، وهى تعالج مصائر هؤلاء الناس وصـــداماتهم بعضهم ببعض (١) .

وأما القصة الثانية العالمية الاصل ، فتخص جميلة ، وخطيبها الشريف بليغ ، الذى تحبه وتسعى جاهـدة للزواج منه ، كما تضم الخطيب غير الشريف فرحات ، الذى تفر منه جميلة بكل ما وسعها من حيلة .

ويربط العــالمين معــا الخادمة هانم ، التى تتحرك بسهولة بين الاثنين .

وجدير بالذكر ان موضوع محاولة فتاة شريفة أن تفر بكل الوسائل من زوج لا تحبــه موجود فى موليـير فى

(١) اعتبرت هذه القصة محلية لان لها اشباها فى مجتمعنا المصرى، ولان تيمور ينجح فيها فى خلق شخصيـــاته نجاحا واضحا يقنعنا بمصريتها وان كنت قد أسلفت ان موقف الزوجة المستبـدة والزوج الخنوع موجود فى المسرح العالمى . واضيف هنا ان موقف الام المستبدة الضعيفة أمام ابن مدلل موجود فى مسرحية جولد سميث : « تمسكنت فتمكنت » .

مسرحيتي : مدرسة النساء ومدرسة الازواج ، كما ان صنوع يفيد منه ايضا فى مسرحية الاميرة الاسكندرانية التى لا يبعد أن يكون محمد تيمور قد أطلع عليها ، فان بالمسرحيتين أكثر من نقطة التقاء ، هناك ـ علاوة على موضوع الفتاة العاشقة التى تقبل على خطيب وترفض آخر ـ موضوع الزوجة المستبدة والزوج الخنوع وما يجرى بينهما من صراع ، ينتهى بأن ينتصر الزوج المضطهد وينجح فى نصرة ابنته وتزويجها بمن تحب ، كلا الموضوعين موجود فى صنوع وفى محمد تيمور .

ونعود الى القصة الثانية فى المسرحية فنقول : ان الاثر الآجنبى يبدو واضحا كل الوضوح فى موضوع علاقات جميلة وبليغ وفرحات ، جميلة الفتاة الخجول تلقى حبيبها من وراء أهلها ، وتحدثه طويلا من خلف شباك المندرة ، الذى يطل على الحارة ، ثم تمنحه القبلات ، كل هذا وهى بالداخل وهو بالحارة !

ويطلعها بليغ على تطور مفاجىء ، هو وفاة عمه ، ويحدثها عن الارث الكبير الذى أصبح ينتظره ، والذى يزيل ـ بطريقة ميلودرامية ـ العقبة الحقيقية التى تحول بين الاثنين والزواج ، ثم تتطور الحوادث الى مشهد كبير فى المسرحية ، يتقدم فيه كل من بليغ والخطيب الآخر فرحات للمزايدة على جميلة ، كل يعد بأنه سيدفع فيها أكثر من الآخر ، ولا يحسم الموضوع الا دخول ضابط يتقدم ـ على الطريقة الموليرية ـ ليخلص البطل والبطلة من المتاعب ، وذلك بالقبض على فرحات بتهمة النصب .

ومشهد المزاد هذا ، الذى احتج على نبوه محمود عزى ، صديق محمد تيمور يبدو انه جزء من تراث المسرح الفرنسى فى النصف الثانى من القرن الماضى ، فقد

استخدمه ـ نقلا عن فرنسا ـ كل من ابسن « سيدة البحر » وبرنارد شو « كانديدا » لما فيه من أثر درامى واضح .

كما ان توزيع الوعود بالعطايا على أهل العروس ، الذى يقوم به بليغ فى نهاية المسرحية يبدو هو الآخر جزءا من تراث فرنسا المسرحى ، وقد استخدم الريحانى ـ فيما بعد ـ مشهدا قريبا منه فى مسرحية « لو كنت حليوة » حين جعل بطل المسرحية ـ بعد ثروة مفاجئة منحته حبيبة قلبه زوجة له ـ يوزع العطايا أيضا على ام العروس وابيها وقريباتها .. الخ .

***

رغم الاثر الاجنبى فى المسرحية ، وما فيها من مشاهد مصطنعة تنبو عن الواقع الذى رمى تيمور الى تصويره فان ما يبقى منها بعد ذلك هو تقدم لاشك فيه فى طريق الكوميديا المصرية .

وهو تقدم ذو اتجاهين : أولهما نحو الكوميديا الانتقادية ، القائمة على ملاحظة الواقع وتصويره ، ونقده ، والافادة فى هذا كله من التراث العالمى ، والثانى نحو الكوميديا الشعبية بما فيها من حيوية فائقة ، وما تمنحه الكاتب من فرص لخلق الشخصيات الشعبية علاوة على الافادة من الشخصيات والمواقف والنمر الجاهزة .

والمسرحية ـ بعد هذا ـ تمثل تقدما واضحا على فن صنوع ، الذى سعى هو الآخر الى السير فى الاتجاهين العالمى ، والشعبى ـ كما انها تحقق ما أخفق محمد عثمان جلال فى عمله ، وهو الافادة من موليير لكتابة كوميديا مصرية يكون جانب الخلق فيها أكبر من جانب التمصير .

وأغلب الظن ان الاجل لو كان طال بمحمد تيمور ، لاستطاع (١) أن يعمق من المجرى الذى حفره للكوميديا المصرية ، باضافة مسرحيات أكثر نضجا ، واذن لجاءت جهود من تلاه من كتاب فى هذا المجال أكثر نجاحا وأوفر حظا من الاستمرار ، كتاب من أمثال توفيق الحكيم « المرأة الجديدة » و « رصاصة فى القلب » .

واذن ـ أيضا ـ لما اضطر نجيب الريحاني وبديع خيرى الى السير فى خط شديد الذبذبة أوصلهما من المسرح الهزلى الى الكوميديا الانتقادية بعد عناء شديد

---

(١) كتبت هذا الكلام قبل أن أطلع على الكوميديا اللذيذة والناضجة ، التى كتبها ابراهيم رمزى بعنوان : « دخول الحمام مش زى خروجه » ـ راجع عدد يوليو ١٩٧١ من مجلة الهلال . وينبغى ان يذهب جزء هام من المديح الذى سقته هنا لمحمد تيمور الى زميله وصديقه : ابراهيم رمزى ، فهو الفاتح الحقيقى فى حقل الكوميديا المصرية الخالصة .

الفصل السابع

أرليكينو والبربري عثمان

حين قرر علي الكسار أن يطلي وجهه باللون الاسود . لم يكن يدري انه بهذا يربط نفسه ــ من حيث الشكل ــ بواحد من أشهر الخدم فى دنيا الكوميديا دى لارتى ، واحبهم الى قلوب الجماهير العريضة والمثقفين معا ، ذلكم هو الخادم الماكر ، الذكى ، المندفع ، الجبان ، محب الحياة ومساعد المحبين : أرليكينو ، ذو القناع الاسود .

واللقاء بين عثمان عبد الباسط البربرى وارليكينو الايطالى ، يتعدى الشكل بكثير ، كما سوف نتبين فيما بعد ولكن الفريب حقا ، أن يلتقى الاثنان فى القناع كذلك . أهى مصادفة طريفة وحسب ، أم أن علي الكسار كان يعرف شيئا عن الكوميديا الشعبية الايطالية ــ شيئا شاهده فى الفرق المصرية الجوالة ، التى كانت تقدم لجماهيرها الشعبية الضحك المرتجل والمحفوظ معا ، فى مسارح المقاهى وحلقات السيرك منذ أوائل القرن خاصة ؟

يذكر الاستاذ عدلى نور فى كتاب له لم ينشر بعنوان : « علي الكسار والمسرح العربى » (١) أن الكسار كان

---

(١) ينبغى ان تزجى التحية للاستاذ عدلى نور لاهتمامه الواضح والباكر والعطوف بعمل علي الكسار فى وقت لم تكن فيه الحفاوة بالفن المسرحى الشعبى تتعدى السطح ، وكثيرا ما كان هـذا الفن يلقى الصمت بل والاحتقار .

يهوى التمثيل منذ حداثته وكان دائم التردد على الفرق الجوالة التى تضرب خيامها فى ساحات الموالد والاعياد الشعبية ، وكان يعجبه كثيرا دور البلياتشو الذى يتبع البهلوان ، وكان الكسار يصفق كثيرا ويضحك من اعماقه ، حينما يحاول البلياتشو أن يقلد البهلوان فى خفة حركاته ورشاقته المفرطة وهو يثب على الحبل ، فيقع البلياتشو المسكين لا مفر ، وهنا يسأله البهلوان : انت مت يا بلياتشو ؟ فيقول البلياتشو : من زمان ا..

ولا يبعد أن يكون الكسار قد قرر فى أعماقه ، أن يصبح هو الآخر نوعا من البلياتشو ، ولعله أعجب بما فى هذا المسكين من تطلع ورغبة فى التفوق ، يقعد بهما عجز واضح ، وافتقار الى موهبة اللياقة البدنية ، فانعطف قلب الكسار اليه ، وقرر أن يعبر عن هذه الشخصية فى أعمال فنية متعددة ، وأن يقدمها للناس ، بهدف اثارة العطف عليها ، الىجانب الضحك منها ومعها

والبلياتشو ، هو واحد من الخدم العديدين فى عالم الكوميديا دى لارتى ـ شأنه فى هذا شأن أرليكينو. ـ هو مضحك ريفى ظهر فى دنيا الكوميديا قرب نهاية القرن السادس عشر ، وتعددت أسماؤه بتعدد البلاد التى نجم فيها أو ارتحل اليها ، له شرف الفلاح الساذج وصراحته ونقاء روحه ، وهو دائما عون للمحبين ، يحنو عليهم حنوا آسرا ، والعامل المحرك له هو خوفه مما يحيطه من أشياء وأشخاص وتوجسه ، وتوقعه أن يصيبه المكروه على أيدى الناس ، ومع هذا كله فهو مرح ، محب للفكاهة ، يجد لذة طفولية فى تدبير المقالب حتى وان عادت عليه هذه بالضرر السريع ، وفى أعماق نفسه حزن دفين ، يعكس احساس الانسان بالفشل الجذرى فى اصلاح الناس والاشياء .

اما ارليكينو ، الذى ظهر بعد بالياتشو بقرن تقريبا : فى نهاية القرن السابع عشر ، فهو أشهر خدم الكوميديا دى لارتى ، واكبرهم اثرا فى قلوب الناس وفى فن الكتاب

وهو خادم بهلوان ، كثير الرشاقة ، سريع الحركة ، يدخل المسرح وهو فى عجله من أمره ، منتصبا ، قائم الجسم ، فيبدو كمن يقفز ، وله الاعيب كثيرة ، يضحك بها الناس ويدهشهم معا ، فهو يدخل راسه فى جسمه ، دون ان يحرك بدنه ، حتى يختفى الراس – لا أحد يدرى كيف – ثم يقفز بالرأس فجاة ، فيرتفع كعفريت العلبة ، وهو يستطيع أن يقفز فى الهواء الى الوراء ومعه كاس من النبيذ ، فلا يسقط منها قطرة واحدة ، وهو يزحف على حيطان الدورين الثانى والثالث من المسرح – كما تفعل الذبابة – فلا يسقط ، وان سقطت قلوب الناس فى صدورهم خوفا عليه .

وهو خارج نطاق ما تواضع الناس على اعتباره فيما أخلاقية . لا تستطيع ان تصفه بأنه مناف للاخلاق ، فهو يقبل على القيم الاخلاقية أو يدبر عنها وفق رغباته الحيوية ، وليس حسب ما يمليه عليه العقل والضمير ، فهذان لا وجود لهما عنده . وهو لهذا قد ينصح امرأة شابة بأن تحب الرجال جميعا ، أو يقوم بدور الوسيط فى مهمة غرامية ، دون أن يقصد الاضرار بأحد وانما تأتى أفعاله من وحى ما يحس به فى التو واللحظة .

وهو لاصبر له على التفكير المتصل ، أو على استخراج النتائج من المقدمات ومن هنا تراه لا يحمل على أحد اصرا ، بل سرعان ما ينسى الاساءة وهذا كله يجعله غير قادر على أن يعتبر بما جرى له فى السابق ، فهو يجرى وراء الافكار الوقتية ، مهما جلبت عليه من مصائب .

والى جوار هذا ، فهو واسع الحيلة ، يستطيع أن

يخرج من المآزق بالجهد العضلى وشىء من التفكير ، مهما بدا خروجه مستحيلا وهو محب للحياة بكل ما فيها من متاع ، شكواه الرئيسية منها انها لا تقدم له نصيبا عادلا من هذا المتاع ـ الطعام والشراب والنساء ـ والنساء خاصة !

وحبه الدائم للمرح يدفعه الى التنكر ، فهو مغرم بأن يتلبس الاشياء والشخصيات ، وان كان ذكره الدائم لنفسه ، ووعيه بشخصيته الحقيقية كثيرا ما يجعله يفضح نفسه ، فتسقط منه الكلمات أو المعلومات لتشى بحقيقته ، مما يزج به فى مآزق عديدة مضحكة .

هذا هو الخادم المهرج أرليكينو ، الخشن المظهر ، الرقيق المخبر ، الرشيق كقطة ، سريع التصديق كطفل، المخلص ، الطماع ، العاشق دائما ، الذى يدفع بنفسه وبمن حوله الى مآزق متصلة ، والذى يجمع بين الغفلة وشىء من المكر .

ولو أضفنا الى هذه الحقائق كلها انه كان يرتدى قناعا اسود ، لوجدنا أنفسنا آخر الامر أمام شخص يقرب كثيرا من عثمان عبد الباسط .

ولا أقول ان الكسار كان يعلم هذا كله ، ويتعمد أن يحاكيه ، وانما أقول ان روح البلياتشو والارليكينو ربما تكون قد تقطرت الى الكسار عبر ما تركته الفرق الجوالة الايطالية التى كانت كثيرة التردد على مصر طوال القرن التاسع عشر ، وعبر ما حمله الى مصر جورج دخول من فنى الكوميديا دى لارتى وخيال الظل التركى وذلك فى فصوله المرتجلة ، وما حملته فرق السيرك المختلفة من اجنبية ومحلية من تقاليد الكوميديا الشعبية

ثم نظر على الكسار حواليه ، فوجد شخصية النوبى التى خبرها تماما أيام أن كان يعمل طاهيا مساعدا فى

بيت احد الاغنياء ، وجد فى هذه الشخصية التناقضات الرئيسية المضحكة التى استغلها فيما بعد حين خلق شخصية عثمان عبد الباسط وجعل يعيشها كل ليلة على مسرحه فى واحدة بعد الاخرى من المسرحيات التى حكت مغامرات بربرى مصر الوحيد ، وحماقاته ، ونزواته ، وجد فيها الشرف والحكمة ، والنزق ، وضيق الصدر ، والرغبة الجامحة فى الحياة ، وحب الشراب والنساء ، والافتتان الذى لا حد له بالمرح والشجار ، والولع بالرقص والاداء التمثيلى وطيبة القلب الاساسية ، فقرر أن يتلبس هذا كله ، وان يجعله وسيلة لتأكيد حق النوبى المسحوق فى الحياة ، والاحتجاج على الظلم الواقع عليه بسبب لونه الاسود ، واشهار ما يخفيه هذا اللون من فضائل كثيرة ، الى جوار اعلان انحياز الفنان الى جانب الطبقات الشعبية ممثلة فى النوبى وذلك فى مواجهة السادة .

على اننا نعلم من الفصول المتقدمة ان بربرى مصر الوحيد على الكسار ، لم يكن أول نوبى ظهر على المسرح ، فهناك أبو ريدة فى مسرحية صنوع : « أبو ريدة وكعب الخير » ، وهو يعتبر رائد النوبيين جميعا ، واول من علمهم كيف يعتلون خشبة المسرح ، وان كان من المشكوك فيه كثيرا أن يكون الكسار قد علم بوجود هذا البربرى الممتاز .

ولد على الكسار فى أحضان التمثيل المرتجل ، بدأ حياته الفنية بتقليد زملائه من الطباخين النوبيين ، حتى اتقن خلق شخصية النوبى عن طريق الخيال والمحاكاة معا ، ثم انتقل من هذا الى التمثيل المرتجل أمام الجماهير الشعبية فى حى السيدة زينب وذلك فى فرقة الفها الكسار واسماها فرقة « دار التمثيل الزينبى »

وكانت تقدم فصولا مرتجلة ، ثم انحلت هـذه الفرقة فانضم على الـكسار الى فرقة دار السـلام فى حى الحسين التى كانت تقدم ــ هى الاخرى ــ عروضـا مرتجلة (١) .

ويروى الاستاذ حسين عثمان فى مجلة «الكواكب» (٢) ان على الـكسار بدأ حياته التمثيلية بدور صغير ما لبث أن جلب له الشهرة ، فقد كان يعمل فى مولد السيدة زينب عام ١٩٠٧ ، مقدما هذا الدور ، واذا بواحد من المتفرجين يصفر أثناء تمثيل الـكسار ، فتلقفه الممثل الشاب بالتعليق الفكاهى والنكات ، وما لبثت مبـاراة حامية أن قامت بين الممثل والمتفرج ، استمرت ساعتين بين تشجيع الجمهور واستحسانه وطلب المزيد !

ومن يومها ولد الممثل الـكوميدى على الـكسار .

وكما ترى ، تشهد الروايتان معا على ان على الكسار قد ولد فى حضن ذلك النوع من الفن الـكوميدى الشعبى الذى يعتمد فى أساسه على فن الممثل : ممثل من نوع نادر يجمع بين القدرة على الخلق والقدرة على الاداء ، ويتمتع بحس فنى مرهف يجعله يضـع يده دائما على نبض جماهيره ، ويشعر تلقائيا بما تحتاجه هذه الجماهير وما تتطلع اليه ، فكأنه مؤلف وممثل ومتفرج فى شخص واحد . وهكذا يقوم بين المنصة والقاعة فى هذا اللون من الفن المسرحى نوع من الارتبـاط السحرى ، هو اشبه الاشياء بالدائرة الـكهربائية تضم الفنان والمتفرج فى رباط حيوى لا ينفصم طوال مدة العرض .

وكان الـكسار فيما يقول الاستاذ حسين عثمان : يوحى الى المؤلفين بفكرة مسرحياته ، وكان أيضا يحفظ

(١) عدلى نور . المصدر السابق .
(٢) عدد ٩٥٥ ــ ١٨ نوفمبر ١٩٦٩ .

الكثير من القفشات والنكات اللاذعة ، يختزنها فى حالة استعداد دائم ، كى يستخدمها كلما قرر واحد أو اكثر من المتفرجين ان يشتبك مع الفنان فى المباريات الفكاهية المعروفة لدى جماهيرنا باسم « القافية » .

فاذا اضفنا الى هذا أن على الكسار قد خصص جهده الفنى كله لخلق وأداء شخصية واحدة بعينها هى شخصية المهرج عثمان عبد الباسط وجدنا انفسنا أمام ظاهرة فريدة حقا ، هى انه — فى بلادنا ودون اتصال مباشر أو قوى بفن الكوميديا دى لارتى الذى عرفته ايطاليا ثلاثة قرون أو يزيد — قد ولد فنان ممتاز من فنانى هذا اللون البالغ الصعوبة من فنون اضحاك الجماهير ، ولد دون تدريب سابق ، ودون استناد الى تقاليد متصلة فى هذا الفن ، كما كان الحال فى ايطاليا ولد بقوة الموهبة الذاتية ، واستمر قويا قادرا مبدعا ، حتى النهاية . ثم لقى الجزاء القليل الذى يلقاه دائما كل فن لا يعتمد على شىء مكتوب خليق بأن يبقى : الا وهو قلة التقدير ، ثم النسيان .

هذا هو مصير كل فنان شعبى يختزن فى ذاته أسرار فنه ، ولا يستطيع — لسبب أو لآخر — أن ينقل هذه الاسرار الى الاجيال التالية ، لقلة الرعاية تارة ، أو لان الحاجة لم تعد قائمة لهذا الفن ، أو لان فنونا اخرى قد قامت لتحل محل ذلك الفن الشعبى .

وهذا هو مصير الخيامين ، وحافرى النحاس ، وصانعى شخوص خيال الظل ودمى الاراجوز والخزافين .. الخ .

والمشكلة فى حالة الكوميديا المرتجلة بالذات هى أن الفنان اما أن يولد قادرا على الارتجال أو لا يكون فنانا فليس هناك حال وسط ، وليس ثمة سبيل الى تدريب

الممثل على فن حضور البديهة وممارسة الخلق الفورى ذلك فن تمنحه الطبيعة لمن تشاء ، وهو يختلف عن فن الممثل العادى فى انه يشمخ بأنفه فى كبرياء ، مستقلا عن النص المكتوب ، غير خاضع له ، بل أن فن الممثل المرتجل ليذوى ثم ينتهى ، بالقدر الذى ينجح به النص المكتوب فى التسرب اليه .

هكذا كان الحال مع الكوميديا دى لارتى ، وهكذا كان الحال عندنا .

شاهد الكاتب الصحفى «هنرى بيروه» على الكسار على المسرح فى عامى ١٩٢١ ، ١٩٢٤ فلفت نظره نقاط بذاتها فى أداء الفنان ، وكتب يقول : (١)

« يخيل الى ان ممثلى الكوميديات اليونانية الاولى لابد كانوا يتصرفون بأجسادهم على طريقة النوبى على الكسار ، ولا شك ان تأثيرهم على معاصريهم قد كان التأثير ذاته الذى يتركه البربرى الوحيد فى جمهوره المتواضع .

« كان الكسار فى تمثيله يبدى احيانا قوة وعنفا يتميزان بالشعبية وأحيانا أخرى يبدى سلبية مذهلة ، ولا أظن انى سمعت أو رأيت ممثلا كوميديا بهذا التفوق ان تمثيله كامل ومستمر ، والاستمرار فى التعبير — على المسرح أو على واجهات الآثار — علامة مميزة فى الفنون البدائية ، ان على الكسار يقوم بأدواره بمهارة صانع الاوانى الخزفية ، انه يخلق معجزات ، ولكن هذه المعجزات لا تدهشه »

ويعلق بيروه على ما كان يقوم بين على الكسار وجمهوره من رباط حيوى فيقول :

« آه من (ذلك) الرباط ، لقد رأيته ينعقد أمام

(١) فى كتابه : « العودة على الاقدام » .

عينى فى ذلك المسرح الصغير فى شارع عماد الدين ، ان اساتذة المسرح فى الغرب يبحثون دون ملل عن سر هذا التجاوب العجيب (الذى ينبغى ان يقوم) بين الممثل والمشاهد ، لكنه سر مفقود ، مثل كل اسرار الصناع السذج فى العصور الغابرة » .

ثم يعلق الكاتب على نوع الكوميديا التى يقدمها على الكسار فيقول انها من نوع الكوميديا دى لارتى ، وان المسرحيات لا تعدو أن تكون اطارا لما يقدمه البربرى من نكات لاذعة » .

ويكمل الاستاذ زكى طليمات صورة المهرج الشعبى العظيم فى على الكسار فيقول وهو يصف مشيته وطريقة دخوله الى المسرح أنه : « يمشى وكأنه لايمشى .. أو هو يمشى ، ولكن ليس كسائر الناس ، لان قدمه لا تزحف فى خطوها ، ولا ترتفع عن الارض بالقدر المألوف ، بل هى تبالغ فى ارتفاعها ، فيخيل اليك انه فرخة تدب على الارض باحثة عما تقتات به من حب .. وفى ظنى ان هذه المشية طبيعية أصيلة فيه ، أو هى مكتسبة من زمن طويل .. بدليل انه كان يجرى عليها فى حياته العادية وفى حياته فوق المسرح » .

وحين شاهد دينى دينيس ، عميد الكوميدى فرانسيز على الكسار فى عام ١٩٣٧ فى واحدة من مسرحيات الماجستيك قال للأستاذ زكى طليمات : «على جهلي التام باللغة التى يمثل بها .. اراني منجذبا اليه ، ولا أرى سواه على المسرح .. ان فى نبرات صوته وحركاته تعبيرا صادقا وواضحا عن المعانى التى يحسها كل الناس ، ولا يحتاج التأثر بها الى أن تفهم اللغة التى تعبر عنها » .

تبين هذه الآراء والملاحظات كلها اننا ــ بازاء على

الـكسار ـ أمام فنان عظيم من فنانى الـكوميديا دى لارتى ، واننا ـ لـكى نقدره حق قدره ، ينبغى أن نحكم عليه وعلى أعماله فى نطاق الفن الذى تعشقه واختاره اسلوبا ، وليس خارج هذا الاطار ، كما يفعل البعض.

ان نفرا من هؤلاء ينقـدون على الـكسار من أجـل مزايا فنه وخصائصه فيحتجون لانه كان يترك التمثيل ويتبادل النكات مع الجمهور ، وغيرهم يحملون فن على الـكسار ما لم يخلق لتحمله من هدف ، واصـلاح اجتماعى ، فاذا ما طولبوا بأن يثبتوا هـذا كله ، لم يجدوا الا نتفا فى المسرحيات تشير الى معايب اجتماعية وتنادى بالقضاء عليها ، ولـكنها تفعل هذا عرضا ودون حماس قوى .

اما الهدف الواضح والمعلن فى كوميديا الـكسار فهو الامتاع فى المحل الاول الامتـاع بفن الممثل العبقرى ، البهلوان ، الخفيف الظل ، الصاحى الفؤاد .

ووسيلة هذا الامتاع الاولى هي شخصية عثمان عبد الباسط ، وما يجرى لها من مآزق ، تدور كلها فى اطار فنى ينبع من تقاليد الفصل المضحك المصرى من خصائص الـكوميديا دى لارتى التى شاءت طبيعة موهبة الكسار أن تصب فنه فى اطارها .

ومن حسن الحظ ومن المنطق أيضا أن يكون عثمان عبد الباسط شخصية شعبية فان هـذا قد مكن على الـكسار من أن ينحاز بفنه الى الشعب ، ويعبر عن اعجابه بكثير من فضائله ممثلة فى النوبى الشهم الطيب الفؤاد ، غير ان هذا نتاج فرعى لـكوميديا الـكسار ، اهدته للناس الى جوار عطيتها الاولى وهى الامتاع بفن الممثل وفنون الرقص والغناء والموسيقى ، هذا حقيقة ينبغى الا تغيب عن البال كلما قيمنا تراث الـكسار ،

حتى لا نعاين المسرحيات ، مدونة على الورق ، فنصدم لما فيها من هزال ظاهرى ، سببه الرئيسي أن المسرحيات المدونة هي مجرد هيــكل عظمي كان الممثــل والمغنى والراقص والموسيقار يكسونه اللحم فى كل يوم ، واننا ما لم نفعل الشيء ذاته ، فنخلق اللحم بالفعل أو بالخيال فلا مفر من أن نظلم الفنان ونظلم أنفسنا معا .

كذلك ، ينبغى أن نذكر دوما الحقيقة الاخرى التى أشرت اليها ، وهى ان كوميديا الـكسار ليست كوميديا النقد الاجتماعى بأى حال ، وان ما فيها من نقد انمـــا يجيء عرضا .

اذا ما وعينا هذا كله ، تكون قد وضعنا الـكسار وفنه فى أبعادهما الحقيقية ، وتصـــبح المشكلات التى تثيرها كوميديا الـكسار أقرب الى الفهم والحل معا .

واول هــذه المشــكلات هى القناع الذى ارتداه على الـكسار ، وظل محافظا عليه حتى النهاية ، قناع عثمان عبد الباسط . ان هذا القناع — فى رأى البعض — قد حرم الـكسار من أن يتطور بفنه من شخصية البربرى الى شخصيات أخرى متنوعة ومغايرة ، على نحو ما فعل نجيب الريحانى .

والذين يرون هذا الرأى يحاسبون الـكسار فى غير مجاله ، ويطلبون اليه أن يقدم ما لم يتعهــد بتقديمه أبدا . ان موهبة الـكسار الحقيقية كامنــة فى حقـل الـكوميديا دى لارتى . وهــذه الـكوميديا تقوم على أساس من الشخوص المثبتة أو الاقنعة وتسعى الى بث الحياة فى هذه الشخوص ، لا عن طريق تطوير الشخصية الواحدة داخل المسرحية الواحدة من نقطــة بداية الى نقطة نهاية كما تفعل الدراما العادية وانما تخيل الكوميديا دى لارتى للناس ان نماذجها المثبتة تنبض بالحياة عن

طريقين واضحين . الاول : انشــــاء عائلة بذاتها من الشخصيــــات ، تظهر فى المسرحيات كلها ، ويعرفهـــا المتفرج بمجرد النظر الى اقنعتها وأزيائها وطريقة تحركها على المسرح .

والثانى التغيير فى طبيعة العلاقات بين هذه الشخصيات من مسرحية الى اخرى . فالسيد ، أو البانتالوني تجده تارة أبا معنيا بشئون ابنته فلامينا ، وتارة ثانية معنيا بابن له فقده فهو يرثيه رثاء حارا ، ومرة ثالثة تجده زوجا شديد الغيرة لزوجة غزلة تصغره كثيرا فى السن .

العلاقات هنا تتغير بتغير المواقف ، ولـكن الصـفات الرئيسية للشخصية تبقى على حالها فى كل مسرحية ، وكذلك يبقى الاسم والزى ، ومع ذلك فان شخصيـة السيد هذه ينالها ، على المدى ، شىء من التطور ، مرجعه المواقف الـكثيرة التى تتعاقب عليها . اننا نضيفه الى قامة البنتالونى المحتفى بأمور ابنته ، موقف البنتالونى الآخر المتفجع لفقـد ابنه ، وموقف البنتـالونى الثالث المهموم من أجل شرفه وشرف زوجتـه وهكذا . ومن مجموع هذه المواقف تتكون لنا شخصية كلية تتحرك فى أذهاننا حركة ظاهرية ، كتلك التى تحدث فى حـالة الرسوم الجامدة التى يصور كل منها موقفا ما لشخصية ما ، فاذا ما عرضت هذه المواقف بسرعة كافية أصبحت رسوما متحركة .

فى هذا الاطار تتحرك شخصيات الـكوميديا دى لارتى وتنمو نموا تراكميا ، أشبه الاشيـاء بنمو الشخصيـة المثبتة فى مسلسلة تليفزيونية مثل « الهـارب » حيث الطبيب الهارب هو هو أساسا فى كل حلقـة ، ولـكن شيئا ما يضاف اليه فى كل واحدة منها ، بفضل الجديد الذى يحدث له ، حتى اذا ما انتهت المسلسلة أصبح

الطبيب فى اذهانـا هو السمات الرئيسية المثبتة فيه منذ البداية مضافا اليها جمـاع ما حدث للطبيب من حوادث تركت أثرها فيه .

ولو نظرنا الى قناع عثمان عبد الباسـط على هـذا الضوء ، لوجدنا شيئا مشابها يحدث له ، فهو النوبى الساذج ، المندفع ، الشهم ، العربيـد طول الوقت .

ولـكنه يغير من مواقفه وعلاقاته بباقى الشخصيات من مسرحية الى أخرى ، فهو تارة يعمل جرسونا ، وهو ثانية تاجر من الريف ، وهو مرة ثالثة مأذون الشرع ، ومرة رابعة مجند فى الجيش وهكذا . وهـذه المواقف والعلاقات المتغيرة تجعل له شخصيـة تراكمية ينمو بفضلها فى اذهاننا ، وتضفى عليه حيوية فائقة هى التى جعلته يعيش فى مسرحية وراء مسرحية منذ عام ١٩١٦ الى ان اعتزل الـكسار فنه فى الاربعينات .

وكما كانت الـكوميديا دى لارتى تفعل ، كذلك كان يفعل على الكسار . كان هناك دائما شخصيات بعينهـا مع بربرى مصر الوحيد ، أهمها زوجته أم احمـد ، السوقية السليطة اللسان ، التى تطـارده عبر عشرات المسرحيات فى كلّ مكان : فى دور اللهو ، وفى البيوت ، وفى المحاكم . فكوميديا الـكسار تأخذ بمبدأ شخصيات العائلة الواحدة الذى قامت عليه الـكوميديا دى لارتى واعتمدته مبدأ وأسلوبا ، ووسيلة سهلة للوصول الى الجماهير العريضة .

كما انها تأخذ بمبـدأ العرض المنوع ، او كما نقول اليوم ، العرض الشـامل ، الذى يجمع بين التمثيـل والرقص والغناء والموسيقى والالوان ، والبهلوانيـة فى الاداء ، والتحالف الذى يقوم بين جميع الفنـانين على

امتاع الجمهور واشعاره بأنه ليس مجرد ضيف فى القاعة وانما هو مشارك فى العرض مشاركة ايجابية . فالحديث يوجه الى الجمهور فى مناسبات متعددة ، والتراشق بالنكات أمر معترف به ، ولا عيب فيه ، وقصة المسرحية تجرى جريانا سهلا لا تزمت فيه ولا رغبة فى التزام حدود منطق ما . يكفى ان تقوم مناسبة لعرض رقصة أو لحن ، حتى يقول شخص ما لشخص آخر : هؤلاء طائفة الفجر ، أو السقايين أو الخشاشين جاءوا يعرضون لحن كذا أو رقصة كذا . ويدخل هؤلاء من فورهم ولا يلقون من الممثل أو المتفرج الا كل ترحيب .

والى جوار الكوميديا دى لارتى اعتمدت كوميديا الكسار على تقاليد الفصل المضحك المصرى ، وهو الآخر بعض نتاج الكوميديا دى لارتى ، بعد أن تزاوجت مع فن خيال الظل التركى وعروض الشوارع والموالد ، كما سأبين عند تحليل بعض مسرحيات الكسار تحليلا تفصيليا .

أما المشكلة الهامة الثانية التى يثيرها اعتماد كوميديا الكسار على فن الكوميديادى لارتى فتكمن فى مستقبل كوميديا الكسار . ان هذه الكوميديا تعتمد على فنان موهوب واسع الخيال ، قادر على الابتكار الفورى ، له جاذبية مغناطيسية وحضور مسرحى عات ، يستطيع أن يقبض بيد من حديد على انتباه الجمهور ، ويشد هذا الانتباه الى العرض المسرحى طول الوقت فأين نجد هذا الفنان القادر ، وهو لا يصنع وانما يولد ؟

فاذا حدث ووجد هذا الفنان فماذا يكون مصيره فى نظرية مسرحية تسود الآن بلادنا ، وتنكر أن يكون للفنان الحق فى الخلق الفورى ، وغير الفورى لان فى هذا ما يسمى خروجا على النص ؟

ان جزءا كبيرا من حيوية كوميديا الـكسار يرجع الى حالة السـيولة التى اشرت الى بعض مظاهرها انفا : الحوار ليس ثابتـا وانما يتغير حسب المناسـبات . الفرصة متاحة دائما لان يبتكر الـكسار شيئا يقوله من فوره أو بعد تدبير سابق · المسرحية المكتوبة لا تعدو ان تكون خطوطا مطاطة لمسرحية يمكن التغيير فيهـا دون حرج . فكيف يمكن لنظرية مسرحية هذا حالها ، أن تنسجم مع النصوص الثابتـة ، والنظرة الجامدة التى ينظر بها الآن الى الفن المسرحى ؟

لن تتـاح لـكوميديا الـكسار فرصة معقولة للعودة الى الحياة الا اذا تغيرت النظرة الى الممثـل من مجرد فنان مؤد الى فنان خالق ، اذ ذاك يقوم مناخ فنى نستطيع معه أن ننظر فى منهاج الكسار الفنى ، لنحدد أى طريق نسلك كى نفيد منه ·

قد نجد اذ ذاك اننا نستطيع أن نستخدم شخصية عثمان عبـد الباسط اسـتخداما أعمق مما يجرى فى مسرحيات الـكسار ، فلا نجعل الفكاهة تدور حول لونه الاسود هجوما أو دفاعا ، وانما نتجاوز هذا الى تصرفات عثمان عامة ، بين الحكمة والحمق، وبين التطلع والقعود، وبين سلبية الاهتمام بالافراد الى ايجابيـة الاحتفـاء بالجماعات . وقد نجد فى أثناء هذا اننا فى غير حاجة الى لون عثمان الاسود أصلا ، فعثمان هو ممثـل الشعب عامة بلا اصرار على لون معين .

وقد نقدم عثمان فى مسرحيات جديدة كاملة تعتمد على الـكوميديا المرتجلة ، أو فى مشاهد من مسرحيـات جديدة تحوى مناسبات لقيام الـكوميديا المرتجلة أو قد نعدل فى مسرحيات من تراث الـكسار لنجعلها أكثر قبولا لدى الجماهير المعاصرة ، كل هذا جائز وممكن الحدوث

ولـكنه لن يحدث الا اذا تبينا ان فن على الـكسار هو لون متميز من فنون الـكوميديا ، وانه لا يمثـل سذاجة مرحلة تطورنا منها وتركناها وراءنا ، وانما هو نبع كبير من ينابيع الحيوية قادر دائما على الخدمة ان كان له ماض زاهر يوما ما ، فان له أيضا مستقبلا واعدا

***

فى مسرحية : « ولسه » التى أخرجها الـكسار عام ١٩١٩ ، من تأليف أمين صدقى ، نجد كثيرا من عناصر كوميديا الـكسار .

نجد أولا القصة السهلة الجريان المألوفة فى الكوميديا الشعبية ، فلا يتعدى الامر هنا ان عثمان عبد الباسط النوبى الطيب القلب يبحث عن عمـل يقتـات منه ، فتتوسط له مارى ، العاملة فى احد المحلات التجارية ، كى يحصل على وظيفة جرسون فى ناد خاص بالطبقـة العليا فى مصر .

وبالفعل يحصل عثمان على العمل ، ويروح ويجىء بصينية المشروبات فى حفل أقامه النادى ، وتحدث له عدة مفامرات مضحكة وتظنه سيدتان من سيدات المجتمع مخبرا سريا سلطه عليهما زوجاهما كى يسجل مغامراتهما الغرامية ، فترشوانه ، كما يرشـوه عشيقاهما بمبالغ طائلة ، ويلعب عثمان البوكر ببعض هذه المبالغ فيكسب طبعا ، ويرد الجميل لمارى بأن يهبها مبلغا تتزوج به من حبيب لها يدعى زكى بك . كما يهب المال لجرسون زميل له ، ولجرسونه فى المقهى الذى يتردد عليه .

هـذا هو الخيط الاساسي فى المسرحية ، ومن خلاله تقدم الحان الطوائف المختلفة : البويجية ، والفلاحين ، والحشاشين ، والجرسونات ، والممثلين ، والعربجية ، كما يقدم مونولوج فى ذم الشبان الذين يتصدون للنساء وتعرض أيضا بعض الرقصات .

ولـكن هذا كله انما هو الاطار البهيج الذى يتحرك داخله بطل العرض ، وشخصيته الاساسية : عثمان عبد الباسط ، فيقدم الفكاهة والالعاب والنمر والرقص ، ويحرك الاحداث ، ويجمع الشمل ويخرج لسانه لبعض الناس ، ثم يغادر المسرح وقد أرضى الجميع ، من هم على المسرح ومن هم فى الصالة معا .

ولننظر كيف يتحرك عثمان عبد الباسط فى هذه الاوبريت ، حتى يستوى أمامنا مهرجا عظيما وشخصية آسرة لا فكاك فيها .

حين يدخل علينا فى الفصل الاول نجده حيث سنتعود فى أعمال كثيرة لاحقة أن نجده . عند نقطة الصفر تماما ، على الحديدة.

وتسأله ستهم ، خادمة المقهى الذى تبدأ فيه أحداث المسرحية :

ـ طيب ايه كان طلعك من محل شيكوريل يا مدهول ما كنت بواب هناك فى أمان الله ! ؟

عثمان : بس ، بس ، بواب ايه وزفت ايه ؟ تبت ما بقتش اشتغل بواب أبدا ، ولا نخش فى البوابات ولا بوابة الشعرية حتى .

ونتبين أن عثمان يحتج على عمل البواب ، لانه لا نقابة هناك تحميه ، ويلمح زكى بك ، حبيب مارى هذا الذكاء فى النوبى الخفيف الظل ، فيقول :

زكى : اسمع يا عم عثمان ..

عثمان : (يقترب منهما وهو فى حالة يؤس ويهرش) نعم يا سيدى ..

زكى : انت بتعمل ايه دلوقت ؟

عثمان : باعمل ايه ؟ .. باهرش ! ؟

زكى : (ضاحكا) لا ، لا ، مش القصد ، يعنى ما

عندكش مركز ؟
عثمان : مركز ايه ؟ ليه ، أنا مديرية ؟ !
مارى : يعنى ما عندكش وظيفة ؟ ما بتشتغلش فى حاجه أبدا ؟
ستهم : من حق ياسى زكى بك ، ما تشوف له شغلانه عندك ، يبقى لك ثواب ، ده راجل طيب وأمين .
عثمان : أمين ايه ؟ انا عثمان ياسيدى ، مش أمين أبدا . .

ومن هذا الخلط الفكاهي بين الغباء والتغابى ، ننتقل الى ناحيـة أخرى فى شخصيـة عثمـان ، فهو يحب الشراب ، لا يرفضه أبدا ، بصرف النظر عمن يقدمه له ، او فى اى وقت :

زكى : (لستهم) شوفيه قبله يشرب ايه على حسابى ؟
ستهم : حاضر ، حا تاخد ايه يا ادلعدى ؟
عثمان : آخد ايه ؟ آخد على خاطرى ، هاتى لى واحد كومندارى .
ستهم : واحد نبيت .
عثمان : واللا ــ واحد كونياك ــ .
ستهم : عوايدك يا اخويا (تخرج) .
عثمان : علشان الواحد ينسى همومه .

يتحسس عثمان الطريق ، يطلب النبيذ أولا ، بوصفه طلبا غالى الثمن ، فلما لا يجد اعتراضا من زكى بك ، ينتقـل الى طلب أغلى ، هو الـكونياك ، ويقول وكأنه يبرر الشرب ، والطلب الغالى معا ، لنفسه ولزكى بك : « علشان الواحد ينسى همومه » !

ولا ينسى عثمان ان يتخفف من حيائه ازاء السادة ، فيمهد لقبوله عرض الشراب بنكتة لفظية ، تهدىء من روعه وتضحك الناس معا : « آخـد ايه ؟ آخـد على

خاطرى » (١) .

ويأنس عثمان من زكى بك ترحيبا وودا ، فيأخذ يعرض حاله :

عثمان : الاول خالص جيت أشتغل كمسارى فى الترامواى ، تانى يوم اعتصبوا الكمسارية ، جيت اشتغل فى مصلحة الكنس والرش ، اعتصبوا الكناسين جيت اشتغل فى بتوع وابور النور برضه اعتصبوا بتوع وابور النور ، قلت أنا راخر يا واد اعتصب .

هنا نجد تصويرا مسرحيا لموقف يعرفه أبناء الشعب حق المعرفة : موقف قليل البخت الذى يجد العظم فى الكرشه دائما ، وعثمان يعالج الموقف علاجا كوميديا به شىء من الاستسلام الفلسفى ، فيقرر أن يضرب هو الآخر عن البحث عن العمل فهو أولى بالاضراب ما دام من لهم عمل فعلا ، يضربون .

ونلحظ ان طبيعة الكوميديا هنا اراجوزية (٢) لانها تقدم الموقف فى خطوط سريعة ، تلخيصية ، وتنزع الى التجريد والوصول الى النتائج قفزا ، وليس عن طريق التطوير .

ثم يعرض على عثمان العمل فى النادى :

عثمان : كويس خالص ، والنادى ده فى أى حته فى قصر النيل؟

مارى : (تخرج من جيبها كارت وتعطيه له) خد

---

(١) سنجد فى مواضع متعددة من مسرح الكسار ان الهدف من النكته اللفظية كثيرا ما يكون شيئا آخر غير مجرد اثارة الضحك . يكون احيانا تعبيرا عن الحيرة ، أو الشعور بالفشل .. أو نقد الذات .. الخ . وسأشير الى بعض هذه المواضع كلما سنحت الفرصة .

(٢) كوميديا الاراجوز ليست غريبة على الكوميديا دى لارتى . ومن الناس من يعتقد أن الكوميديا دى لارتى قد عاشت بعد اختفائها فى عروض مسرح الدمى ـ راجع : دليل اكسفورد للمسرح ص ٤٠٣ طبعة ١٩٥٧

الـكرت ده ، فيه العنوان ، ولما تروح هناك بس تقول فين السكرتير ، وتقول له انك جاى من طرفى أنا .

عثمان : كويس ، بقى النادى جوه هنا ؟

مارى : لا ، لا ، ده فيه العنوان بس .

عثمان : انا أنادى على النـادى لما أشوف النادى ، (يهم بالخروج ثم يرجع) انما قولى لى : النـادى ده مش ناوى يعتصب ؟

مارى : (ضاحكة) لا ، لا ، ما تخافش .

عثمان : (خارجا) الحمد لله أنا دلوقت حالا أجيب لـكم الرد .

فى هذا المشهد تعرفنا الى عثمان عبد الباسط فى أردية مختلفة وان كان شخص واحد ثابت هو الذى يرتديها . عرفناه بوابا عند شيكوريل ، وتخيلناه فى رداء الكمسارى والـكناس وعامل النور ، تخيلناه لانه لا مفر أمامنا من أن نفعل ، ما دام هو قد حاول أن يكون هؤلاء ، وأن لم يفلح . ثم ها نحن نتوقع أن يصبح جرسونا فى ناد خاص

كل هذا يجعل شخصية عثمان عبد الباسط تتحرك امامنا تلك الحركة الظاهرية التى أشرت اليهـا آنفا ، وقلت انها تشبه حركة الرسوم الثابتة حين يتم تحريكها بسرعة كافية تجعلها تتحرك أمامنا وهما .

وسنجد فى المشـاهد التالية من الاوبريت ان عثمان يتقمص ـ فى الخيال وفى الواقع معـا ـ شخصيـات أخرى ، تضاف الى شخصيته الاصيلة ، وتراكم عليها الصفات والمواقف .

وسنجد كذلك ان كوميديا الـكسار تعتمد على الخيال بنفس القدر الذى تعتمد به على الواقع ، فهى تطلب الى المتفرج أن يتخيل أحداثا الى جوار تلك التى تعرض أمامه واقعا . انها نوع من الـكوميديا يفترض ان المتفرج ليس

مجرد مستهلك سلبى ، بل هو أيضا مشارك ايجابى .

وهذا الافتراض هو شيء فى صميم الكوميديا دى لارتى ، وفى كوميديا المسرح المرتجل فى مصر ، كما انه نبع واضح من ينابيع الكوميديا عند كبار المهرجين ، وعلى راسهم تشابلن ، الذى اغترف من الكوميديا دى لارتى حتى شبع (١) .

وما يلبث عثمان أن يعود فائزا منتصرا ، فقد حصل على عمل فى النادى ، وان طلبوا اليه أن يشترى لنفسه بدلة سوداء وقفازا ابيض ، وليس أمام عثمان مفر من أن يحصل على المبلغ اللازم بأية وسيلة . لم لا يجرب أن يقترض من الجرسونة ستهم ؟ انها تحبه فيما يبدو وهو الآخر يميل اليها :

عثمان : يا ستهم .
ستهم : يوه ، قطيعه يا منيل ، قلبى قرب يحبك .
عثمان : وانا شرحه ، بس مكسوف نقول لك .
ستهم : يوه ، تقول لى على ايه ؟
عثمان : لا بس عبارة بسيطة خالص ، لكن يمكن موش موجود وياك .
ستهم : ايه هوه ؟ اطلب عينى .
عثمان : (على حدة ــ للجمهور) أيوه قربت تطلع .
(لستهم) بس ...
ستهم : يوه ، اتكلم .
عثمان : لا بس عاوز قد سته ريال علشان نشترى

---

(١) الوهم بوصفه مصدرا للكوميديا موجود دائما فى الاعمال الكوميدية الهامة مثل الوليمة الوهمية فى ألف ليلة . مغامرات دون كيشوت أمام طواحين الهواء الوهمية . مشهد مباراة الكرة الوهمية فى فيلم انفجار . الخ . وهو موجود أيضا فى نمرة الارليكينو اللى ياكل ذبابة وهمية بعد أن يطاردها ويمسكها ، كما يرد كذلك فى فصل : « خياطة وخياطة » من فصول الارتجال المصرية .

البدلة ، لان لو ما جبتش البدله تروح من ايدى الوظيفة
ستهم : يا قلبى يا اخويا ، ما كانش ينعز ، لو كانوا بدلى ييجو على قدك لكنت اديتك بدله .
عثمان : بدله ؟ ليه رايح أشتغل كماريره ؟ اخص عليك وعلى معرفتك ، مش بتقولى بتحبينى ؟ مستخسره فى سته ريال ؟
ستهم : باحبك ، لكن ما معاييش فلوس .
عثمان : بقى حضرتك بتحبينى على الناشف ؟
ستهم : ناشف ايه وطرى ايه ؟
عثمان : (باكيا) بس بلاش كلام فارغ ، انا احسن طريقة دلوقت ما دام عيشتى بقت زى الزفت كده ، انا أروح اسم روحى أحسن من البطالة .

الفكاهة هنا تكمن فى الطريقة التى تحدث بها الكوميديا الشعبية مفارقة واضحة بين ادعاءات كل من عثمان وستهم الفرامية وبين حقيقة نواياهما وامكانياتهما . المشهد يحوى سخرية متعمدة من الحب الرومانسى ، ومن فكرة الحبيب الفارس الذى يحب بلا غرض ومن المحبة المضحية التى لا تبخل على حبيبها بشىء .

هذا نوع من الحب لا يقدر عليه الفقراء ، ستهم تحب عثمان فعلا ولكنها لا مال لها تقدمه له ، وهو يحبها أيضا ، غير انه أعجز من ان يحبها بلا غرض .

وينتهى الموقف بالبكاء التقليدى الذى يقدمه المهرج ، حين يعجز عن مواجهة مشكلة ما (١) .

ويخرج عثمان من المشهد وقد أضيفت الى صورته الكلية صفة المكر الشعبى المدروس ، ولكنه مكر هين ، طيب القلب ، يستهدف أشياء قريبة لا تؤذى أحدا .

---

(١) البكاء المفاجىء للتأثير على الشخصية المقابلة سمة رئيسيه فى المهرج . قارن ما يفعله لوريل بازاء هاردى فى هذا المجال .

وفى الفصل الثانى نلقى عثمان وقد أصبح جرسونا فعلا ، ونال ما تمنى . انه يطوف بالصينية حاملا المشروبات للمشاركين فى الحفل ، ثم يؤدى حركة معروفة فى الكوميديا العالمية ، اذ يتلفت حوله فلا يجد أحدا يراقبه ، فيشرب ما فى الكاسات قائلا :

ـ سيبك ، خلينا ننبسط ، لازم أنا كمان نعملو باللو

ويدخل عليه جرسون زميل ويعلق على قيافته فى البدلة الجديدة فيقول عثمان :

ـ دى الحاجات الموضة الاصلى ، شوف ، شوف كمان يا وله (يفرجه على شعره) شوف الكاريه والجزماتيك اللى على راسى .

وينتشى المهرج المهزار ولا تسعه الدنيا ، فيقول لزميله :

ـ بالك لو كنت أنا دلوقت آتنين عثمان فى بعض كنت حطيت نصى فى الشباك علشان اتفرج على نصى التانى وهوه فايت كده زى البطة .

هذه هى الفكاهة الرقيقة المجنحة ، التى تحويها كوميديا الكسار ، والتى قلت فيما تقدم انها تعتمد على خيال مشتعل عند المتفرج ، فالمتفرج هنا لايشاهد شيئا ، وانما يطلب اليه أن يشحذ خياله ليجد مادة للفكاهة فى الصورة السيريالية التى يتخيلها عثمان لنفسه ، تعبيرا عن النشوة والرضا عن النفس .

ويرقص عثمان من بعد مع ستهم ـ لا يتردد ـ وتقع منه الصينية وتنكسر الكاسات ، وتبدر منه كل الاعمال الطائشة التى يتعمد المهرج فى الكوميديا الشعبية أن تصدر منه ، اذ هو يمثل دور الفشيم ، الخشن الحركات

وفى الفصل الثالث يقدم عثمان مشهدا طريفا يظهر به بوضوح ان كوميدياه تنتمى الى ذلك اللون العالمى الذى كان يقدمه المهرجون الكبار من أمثال لوريل ،

وهاردى ، واخوان ماركس، وتشابلن العظيم — وخاصة هذا الاخير ، وذلك حتى اربعينات هـذا القرن ، نوع تختلط فيه الحركة البدنية العنيفة بالسخرية الهزلية ، بالخيال :

عثمان : (يدخل ومعه صينية . لنفسه) أيوه براوه النوبه دى ما كسرتش حاجة .

جميل : انت ياجرسون .

عثمان : (يلتفت حوله ، ثم ينظر للخارج مناديا) انت انت ياجرسون .

جميل : انت ، انت .

عثمان : (للداخل) انت ، انت (١) .

لقد نسى عثمان انه جرسون ، انه — كزميله الكبير — أرليكينو ، يحب ان يتلبس الشخصيات كلها ، ويقدم الملاعيب ، ولكنه ينسى أدواره دائما ولا يذكر الا نفسه ولهذا سرعان ما ينسى انه يمثل ، ويظن مخلصا ان الجرسون هو شخص آخر غيره ، وان النداء موجه لهذا الغير ، ومن ثم تنشأ فكاهة ساخرة غير مقصودة ، تصيب الثرى الثقيل الظل جميل بك ، وتجعل منه كلبا ينبح ، بدلا من ثرى يأمر ، تجعل هياجه سخيفا بلا معنى ، ويستمر المشهد :

جميل : (متضايقا) ايه ، انت مجنون ؟ (يقترب منه) يعنى عامل نفسك مش فاهم ؟ أنا باندهلك انت .

عثمان : بتنده لى أنا ؟!

---

(١) يذكرنا هذا المشهد بمشهد المدعى العام وهو يشير باصبع الاتهام الى مجرم عات وسفاح دموى يقتل النساء ويغتصب لنفسه أموالهن هو مسيو فردو . ويلتفت الناس الى فردو بوصفه ذلك المجرم ، فيلتفت هو الاخر الى الوراء بحثا عن ذلك السفاح .

انه لا يعترف قط بأنه سفاح ، ويرى أن كلمات المدعى العام النارية لا تنطبق عليه بالقطع . ولربما انطبقت على غيره .

جميل : امال خيالك ؟
عثمان : طيب بردون ، بس علشان أنا لسه جديد فى الجرسنة .
جميل : (بتهكم) معلوم ، مش متعود ما أنا فاهم وظيفتك ايه .
عثمان : (باستغراب) وظيفتى ؟
جميل : بقى شوف أما أقولك ، أنا فى امكانى دلوقت الخبط وشك ده اللى انت مسوده ، لكن علشان مركزى
عثمان : ايه ، ايه ، ايه ؟ تلخبط وشى ؟ (يرفع الصينية عليه) تلخبط وش مين يا وله ؟ (للمتفرجين) ايه الرأى ؟ اديله بالصينية دى فى خلقته ؟
جميل : لا ، لا ، سيبك من أمور التهويش دى ، انت شغلتك اللى بتعملها هنا أنا فاهمها (يتركه ويتمشى فى المسرح) .
عثمان : (للمتفرجين) انتم شاهدين ؟ أنا يا وله ؟ استنى ، يكونش الراجل اللوح ده قومندا هنا ، واخد باله لما انكسرت منى الكبايات مرتين وتلاته (يقترب منه) بردون ما تزعلش ياسيدى ، أنا ما عملتش كده بكيفى ، ده شىء غصب عنى .

تضيف السطور السابقة الى عثمان صفة جديدة هى الاندفاع الاهوج الذى يطاوع به رغبته فى الانتقام ممن يهينه ، ثم التراجع السريع الى موقف الحذر ، خوفا من أن يكون جميل بك رئيسا له فى العمل ، لا قبل له بأن يصطدم به ، حتى على سبيل الانتقام .

وهاتان صفتان رئيسيتان فى المهرج ارليكينو ، وفى المهرج عامة ــ الشجاعة الحمقاء والجبن الواقعى ، لا يفصل بينهما زمن طويل أو تحول معقول .

ويصبح عثمان ، بالرشاوى التى تقدم له ، وبما

يكسب فى اللعب من مال ، ثريا ، فيكون أول نازع له ان ينفس عن نفسه ، ويلعب مع جرسون زميل له ومع ستهم لعبة السيد الثرى المحسن ، مع أصدقائه الفقراء الذين زاملوه أيام النحس :

عثمان : خد الورقة دى علشانكم ، انتم الاتنين .

ستهم والجرسون : الله يخليك ، الله يسترك .

عثمان : لا خليهـا مع ستهم ، وهى تنقى تدى لك حصتك .

ستهم : الهى يغنيك كمان وكمان ياعثمان يا ابن‌حليمة

عثمان : هات لى سيجارة علشانى يا ولد .

الجرسون : حاضر يا افندم (يسرع الى الطاولة فيأخذ علبة السجاير ويقدمها لعثمان) .

عثمان : (يتناول السيجارة) يا ولد ولع لى .

الجرسون : ايوه يا افندم (يشعل كبريت ويولع لعثمان) .

عثمان : (وقد أخذ نفسين) اذا سألوك عنى فى البوفيه قول لهم هوه كان بيشتغل كده بس زى غيه .

هذا هو جانب التفاخر والادعاء فى شخصية المهرج ، وهو ــ مثله مثل المكر الشعبى ــ ادعاء طيب القلب ، غير مؤذ ، هدفه الاساسى ان ينفس عن الكبت المتأصل فى نفس الفقير المسحوق ، ويعطى صورة فكاهية للخادم وهو يقلد السادة .

وتنتهى المسرحية وقد أصبح عثمان الجرسون عثمان بك ، من أعيان كوم امبو ، ويدخل فى مبارزة بين السادة جميل بك وحافظ بك تتخذ شكل المقامرة ، ويكسب ألفى جنيه من جميل بك ، فيتم بها الانتصار الشعبى على السادة ، ويصبح ممثل الشعب سيد الموقف بلا منازع .

اذ ذاك يتبرع عثمان (بك) بألفى جنيه لتتزوج مارى من حبيبها ، ردا لجميل الاخيرة التى كانت أقرضته جنيهين فى اليوم السابق ، ويقول لمارى بوضوح ولكن دون أن يمتن :

ـ علشان تعرفى ان المصرى منا كريم ولا ينساش الجميل .

ثم يتزوج عثمان من ستهم ، التى وقفت معه ـ قدر طاقتها ـ أيام الشدة .

***

يتحرك عثمان عبد الباسط كل هذه الحركة الواقعية والخيالية فى اطار واضح من اطر الفصل المضحك ، وشخصياته التقليدية : العاشق والعاشقة والاب الظالم (أو من يقوم مقامه) والخادم المضحك الذى يعين العاشقين على اللقيا والزواج ، ثم الخادمة أو من يقوم مقامها .

وتدور الحركة فى الاوبريت كما تدور دائما فى الفصل المضحك ـ فالعاشقان يحاولان دائما ، المرة بعد المرة أن يلتقيا ، فيمنعهما الاب المتعنت ، ولكنهما فى النهاية ينجحان فى التواصل بفضل جهود الخادم المضحك ، وينتهى الفصل بزواج العاشقين وزواج الخادم من حبيبة له كان يحبها ، أو هو يحبها خصيصا من أجل أن يحصل الفصل المضحك على خاتمته التقليدية وهو الزواج المزدوج .

وفى أوبريت « ولسه » ، يمثل العاشقين : مارى وزكى بك ، ويمثل الاب المتعنت : جميل بك عم زكى ، ويقوم عثمان بدور الخادم المضحك ، كما تقوم ستهم بدور الخادمة التى تتزوج من المهرج ، غير أن المؤلف يدخل على هيكل الفصل المضحك ما يطلبه المسرح الاستعراضى من تشويقات ، فهناك أغنيات الطوائف

المتعددة ، التى تتخذ وسيلة للترفيه عن المتفرج ، كما انها تحمل شيئا من النقد الاجتماعى الخفيف ، يزيد من خفته انه يتم فى اطار من الموسيقى والغناء والرقص

ولكن هذا النقد لا يخرج عن شكوى الزمان وعرض الحال ، والامل العام فى أن تنصلح الاحوال .

وبعض هذا النقد يقوم بوظيفتين متعارضتين ، هما عرض شكوى طائفة ما ، والسخرية من هذه الطائفة فى الوقت ذاته ، مثلما يحدث فى حالة أغنية العمد ، الذين تقدموا يشكون سوء تصرفات زكى بك ، وانفاقه المال جزافا على الراقصات ، فان الراقصات يتناولنهم بالسباب المقذع المزرى ، ولا يفعل المؤلف شيئا كى يرد عن العمد هذا الاذى مما يوحى بأنه يريد أن يستغل الموقف للسخرية من عمد الريف .

كذلك يضيف المؤلف الى ما تقدم موضوعا فرعيا عن زوجتين عاشقتين تظلان طول الوقت وهما متخوفتان من أن ينفضح أمرهما عند زوجيهما عن طريق مخبر سرى تظنان أنه عثمان عبد الباسط وقد تخفى فى زى جرسون .

وهو موضوع مجتلب من المسرح الفرنسى ، ولكن امين صدقى يحسن ادماجه فى مصير عثمان عبد الباسط ويجعله وسيلة لتحقيق هدف رئيسى من أهداف الكوميديا الشعبية ، وهو اظهار الشعب منتصرا وقويا وأرقى دائما من السادة .

ان الزوجتين تنكشفان أمام ممثل الشعب ، الذى يسخر من دناءاتهما ، ويقبل — مع ذلك — أموالهما ثمنا للسكوت عن الفضيحة (وهذا دائما داب المهرج ، والاراجوز بالذات ، الذى لا يجد تعارضا بين احتقاره لخصومه ، وقبوله لمالهم الملوث فى الوقت ذاته) .

وفى المسرحيات التالية لاوبريت « ولسه » ، أصبح الشكل الفنى الذى قدمت تحليلا له ، هو الشكل التقليدى لكثير من أوبريتات الكسار وأعماله المسرحية الاخرى : اى أساس من الفصل المضحك ، فوقه بناء مجتلب من المسرح الفرنسى ، على أن يظل عثمان عبد الباسط يتردد بين الاساس والبناء ، حتى تنتهى المسرحية .

***

كان هدفى الرئيسى من تحليل أوبريت « ولسه » ، ان اظهر سمات المهرج الكبير : عثمان عبد الباسط ، وأوضح كيف ينبنى أمامنا موقفا بعد موقف ، بوصفه أهم ما تحتويه كوميديا الكسار من شخوص .

والسمات التى قدمتها فى هذا التحليل هى التى تكون القناع الذى ارتداه على الكسار فى كثير من المسرحيات مثل : البربرى فى الجيش ، والهلال (١٩٢٣ كلاهما) ، اللتين يقوم فيهما الكسار بدور نفر فى الجيش ومثل « فلفل » ، و « القضية ١٤ »و« فهموه » و « احلاهم » الاربع الاخيرة منها من تأليف امين صدقى .

غير ان على الكسار لم يرتد هذا القناع وهو راض تماما ، بل ان علامات واضحة من علامات التململ لتطل من وراء القناع ، مظهرة بجلاء ان الكسار ، شأنه فى هذا شأن كثير من ممثلى الادوار الثابتة ، كان يضيق بالطريق الفنى الواحد ، ويود لو استطاع التخلى عنه وتبنى أساليب فنية مختلفة .

وقد لجأ الكسار الى حيل متعددة للتوسيع من قاعدته الفنية . لجأ الى ما يشبه النظر ــ بقناع عثمان عبد الباسط ــ فى مرايا متقابلة ، فتضاعفت صور عثمان فى المسرحية الواحدة .

فى مسرحية « فهموه » من تأليف أمين صدقى ، يقوم

عثمان عبد الباسط بدور جرسون فى مقهى الخواجه انطون اليونانى من الثامنة صباحا حتى الحادية عشرة مساء ، ومن بعد هذا يقوم بدور عثمان بك عبد الباسط التاجر الفني من أعيان كوم امبو المتزوج من أم أحمد شكشوكة ، المغنية البلدية ، والمصادق للجميلة فيكتوريا التى ينفق عليها عن سعة .

وحين « تطب » عليه أم احمد ، وهو فى صالة الالديرادو يتهيأ لقضاء ليلة أنس مع صديقته ، يضطر عثمان عبد الباسط الى القيام بدوريه معا : فهو التاجر الفنى بالنسبة لفيكتوريا ، وهو الجرسون بالنسبة لأم احمد ، وهو مضطر الى أن يتصرف كفنى وكجرسون فى تتابع زمنى قصير ومضحك .

وفى مسرحية « القضية نمرة ١٤ » يقوم عثمان عبد الباسط بدور وكيل دايرة ، ويتصادف أن يلتقى بعثمان أفندى أبو زيد المحامى بطوكر ، وهو شبيهه تماما حتى يقول عثمان لدى رؤيته : « لازم هنا فيه مرايه ، أنا شايف روحى » (١) .

ويكون المحامى قد ضبط فى محل قمار واصبح حتما عليه أن يتعرض للمحاكمة ، فيتفق مع عثمان عبدالباسط على ان ينتحل شخصية المحامى ويمثل أمام البوليس نيابة عنه ، وذلك بعد أن يتبادلا الملابس .

ومن ثم يصبح عثمان عبد الباسط محاميا ، ويترافع أمام المحكمة مرة لصالح زوجته أم احمد وضد نفسه ، ومرة أخرى لصالح جميع بلدياته النوبيين الذين تعدوا القانون ، ويخرج عبد الباسط من احدى الشخصيتين ليدخل فى الأخرى بسرعة مضحكة على طريقة اركيلينو التقليدية .

---

(١) ولى تعديل على النص يقول : لازم أنا مت • وعفريتى طلع هنا

وهو فى مسرحيــة « بربرى فى الجيــش » يتبــادل شخصيته مع شخصية ضابط مصرى، دون أدنى احتفال بالمعقوليه ، فالضابط أسمر وعثمان أسود .

وجرب الـكسار حيلة فنية أخرى هى تغيير الوضع الاجتماعى لعثمان عبــد الباسط مع الاحتفـاظ باسمه ولونه وسماته الرئيسية .

فهو فى مسرحية « ما فيش منهــا » من تأليف بديع خيرى يصبح تاجر ســـباخ غنى اسمة عثمان أفنـدى ، يريد ان يتزوج من الريف . وهو فى مسرحية « عريس الهنا » من تأليف امين صــدقى ، قد أصــبح مأذونا للشرع .. وهكذا .

ومرة ثالثة يغير الـكسار من دور عثمان عبد الباسط التقليدى كما عرفناه فى المسرحيات .

فهو فى مسرحية « بنت الايه » من تأليف بديع خيرى لم يعد الخادم المضحك الذى يجعل همه الرئيسى الوصل ما بين المحبين ، بل هو الآن يقوم ــ فى الواقع ــ بدور الاب المتعنت الذى يمنع وصال المحبين .

ان دوره هنا هو دور الحاج عثمان عبد البـاســط ، صاحب المقلى الذى يريد لابنتــه جواهر ان تتزوج من الطبقة التى تنتمى اليها ، .وأن تقبل عرض ابن عمهــا شومان الزواج منها ، ولكن الفتـــــاة متعلقة فى السر بالبرنس بسيم الذى يبادلها حبا بحب .

ويعلم الحاج عثمان بأمر هذا الغرام المخفى ، فيفعل كل ما فى وسعه ليمنع الحبيبين من اللقيا .

وهو يقوم طول الوقت بدور المضحك ــ مع ذلك ــ فكأنه يجمــع بين دورين : دور الاب المتعنت ، ودور المضحك وقد تغير وضعه الاقتصــادى ، فأصبح تاجرا صغيرا بدلا من مجرد خادم ، وبهذا يخرج الـكسـار على

تقاليد الفصل المضحك التى تثبت الادوار دائما .

ومرة رابعة ، يتنازل الـكسار عن اسم عثمان عبـد الباسط كلية ، وان أبقى على لونه وسـماته العامة ، يحدث هذا فى مسرحية « عمرو بن العاص » حيث يقوم الـكسار بدور المهرج العربى الخفيف الظل عبـد الله الذى يصحب جيش عمرو فى غزوه لمصر ، ويقوم بدور فعـال فى اتمام هـذا الغزو ، كما يقوم بدور المضحك التقليدى فى الوصل ما بين المحبين ، وذلك حين يساعد أرمانوسة على الزواج من حبيبهـا الرومانى الذى ترك صفوف الرومان واقتنع بمساعدة العرب .

وفى مسرحيتى « أبو زعيزع ، وورد شاه » من تأليف بديع خيرى ، يقوم الـكسار بدورى : الساحر سماح ، والمهرج الطيب المخلص زيتون على التوالى ، وكلاهمـا أسـود اللون ، وكلاهمـا يقوم بدور الخادم المضـحك التقليـدى ، وهو التوفيق بين المحبين ، وان امتـاز الساحر سماح عن بقية الخدم المضحكين بعلمه السحرى وقواه الخارقة ، مما يجعله أشبـه بالجنى فى حكايات الف ليلة .

وفى المسرحيات الثلاث : « عمرو بن العاص ، وأبو زعيزع ، وورد شاه » يغير الـكسار النوع المسرحى الذى يستخدمه ، فالاولى مسرحية تاريخية ، والثانية مسرحية خرافية ، والثالثة ميلودراما ، يفعل الـكسار هذا سعيا واعيا منه نحو تغيير الخلفية التى يتحرك أمامها مهرجه الـكبير (١) .

وفى مرة خامسة ، غير الـكسار اسم عثمـان عبـد

---

(١) فى هذا الشأن قال الفنان ذات يوم : « لم يقتصر جهدى على المسرحيات الفكاهية فقط (يريد المسرحيات التى تعتمد على الفكاهة الشعبيه وحسب) بل قدمت مسرحيات من أنواع أخرى مثل : عمرو بن العاص وورد شاه .

الباسط ومركزه الاجتماعى وبعضا من سماته الرئيسية معا ، وذلك حين قدم تمصيره المشهور لبخيل موليير بعنوان : « سرفوا الصندوق » ففى هذا التمصير تدخل تركيب عثمان ـ لاول مرة ـ صفه البخـل الـواعى ، المخطط له ، وهى سمة غريبة على البربرى .

وفى مرة سادسة ، غير الكسار شخصية عثمان كما غير جوهر الكوميديا التى يتحرك فيها مهرجه ، فهو فى مسرحيـة « حارس القصر » يقترب بوضـوح من كوميديا الريحانى ، التى تعتمد على شخصيات متباينة فى أسلوب خلقها ، منها ما هو تقليدى ، ومنها ما هو مبتكر منتزع من البيئة (١) .

وفى مرة سابعة غير الفنان جوهر الكوميديا دون أن يتنازل عن شخص عثمان عبد الباسـط ، وانما اكتفى بأن جعله صديقا للطبيب كمال بطل مسرحيـة « جت سليمة » وجعل اسمه عثمان افندى ، واسنـد لعثمان افندى هذا دورا شبيها بدور الخادم المضـحك ، فهو يعين صديقه الطبيب على الزواج من جمالات ، الفتاة العصرية الفائقة الحسن ، وهو يتنـاول الشخصيـات والاحداث بتيار متصـل من التندر والنقـد ، ولكنه يختلف عن عثمان عبد الباسط فى انه أشبه بالشخصيات البوهيمية المتعددة الابعاد التى تعيش ليومهـا فقط ، وتعانى من افلاس متصل .

وهذه المسرحية بعيدة تماما عن الفصل المضحك الذى استندت اليه الاعمال الاولى للكسـار ، فالشـخصيات ليست نمطية، وليست تقليدية ٠٠ بل هى منتزعة من واقع الحياة : الطبيب كمال ، الفتاة العصرية جمالات ، العمة

---

(١) قدمت فرقة الريحانى هذه المسرحية باسم : « عباسية » فى عام ١٩٣٠ ، اى قبل سنوات من تقديم الكسار لها .

خديجة هانم ، الارتيست صوفى وزميلتها سنية وهكذا.
الاستثناء الوحيد نجده فى صاحب الـكاباريه اليونانى جورجى ، وحارس الـكاباريه الارمنى غرغرويان .
وإذا عرفنا أن المسرحية هي من تأليف على الكسار، أدركنا على الفور ان الفنان كان يحاول فى أواخر مجراه المسرحى (المسرحية اخرجت عام ١٩٤٦) أن ينطلق من حدود الـكوميديا الشعبية الى نوع من الـكوميديا قريب من ذلك الذى كان زميله ومنافسه نجيب الريحانى يقدمه بنجاح منذ أوائل الثلاثينات ، أى الـكوميديا الانتقادية التى تستند الى أساس من الـكوميديا الشعبية .
بل ان ثمة دليلا على ان الرغبة فى التغيير كانت تعتمل فى نفس الـكسار منذ أخرج مسرحيـة « مرحب » فى أوائل العشرينات ، فقد قال فى حديث لمجلة الكواكب (١) انه رغب ذات يوم فى أن يحصل على اجازة بعد عمـل متواصل خمس سنوات دون راحة ، فأسند دور البطولة فى مسرحية « مرحب » الى الممثل محمد بهجت الذى قام بتمثيل شخصية زقزوق خير قيام ، ولـكنه ما لبث أن مرض بعد أسبوع فأسند الدور الى أمين صدقى ، فمرض هو الآخر بعد يومين ، ولم يعد مفر أمام الكسار من أن يقوم هو نفسه بدور زقزوق ، فظهر لاول مرة دون طلاء وجهه باللون الاسـود ، ونجح فى الدور الى حد انه فكر فى أن يطلق شخصية عثمان عبـد الباسط مرة ثانية فى مسرحية جديدة وفعـلا ظهر الـكسار فى مسرحية لاحقة هي « راحت عليك » فى دور سـفروت الحاوى ، وهو أيضا ليس أسود اللون ، فنجح هنـا كذلك وهنأ الناس على الـكسار وسموه على الابيض ، وقالوا انه تفوق على جورج أبيض .. !
غير ان المعجبـين بعلى الـكسار ما لبثـوا أن عادوا

(١) عام ١٩٥٢

يحذرونه من ترك شخصية عثمان عبد الباسط ولو بين الحين والحين ، خوفا من أن يتوه بين البياض والسواد، ولا تعود له شخصية تقليدية يتهافت عليه النـاس من اجلها .

هذا ما يقوله الـكسار ، ولا شك انه صحيح ، غير انه ليس كل الحقيقة ، فان هناك سببا أعمق لتمسـك الفنان بشخصية عثمان عبد الباسـط ، هو أن القالب الذى صبت فيه موهبة الكسار ـ منذ البداية ـ كان الـكوميديا دى لارتى ونتاجها المصرى : كوميديا الفصل المضحك (١) .

وهذه الـكوميديا تقوم على دعامة من الشخصيـات المثبتة ، أو الاقنعة ، وتوجه موهبة الفنان نحو اتقـان تمثيل الشخصية القناع الى الحد الذى يختفى فيـه الفاصل بين الممثل وقناعه ، فيصبح كلاهما شيئا واحدا، ويصبح من العسير على الفنان الذى قضى حياته الفنية كلها يمثل دورا واحدا أن يستطيع تمثيل غيره .

واعتقد ان ما حدث للـكسار هو انه رغب فى التغيير، ولـكنه لم يقدر عليه ، ولم يطاوعه قلبه وربما لم يشأ أن يغامر بمستقبله الفنى فى تجارب متصـلة قد تنتهى بالفشل . والتغيير للفنانين من أمثـاله ممن تربوا فى مدرسة الـكوميديا دى لارتى أمر عسير حقا ، ولنذكر فى هذا الصدد ما حدث للممثل شارلى تشابلن ، الذى قاوم الظهور فى السينما الناطقة مدة طويلة ، ليس لمجرد انها ناطقة كما ظن المتعجلون اذ ذاك ، وانما لان التمثيل

---

(١) لعل هذا يفسر ما ذكره الكسار لحسين عثمان من أن الريحانى عرض عليه أن يعمل فى فرقته على أن يقدم له مسرحيات جديدة يلعب فيها دور عثمان ، فرفض الكسار العرض . وربما كان السبب فى الرفض أن الكسار احس ـ تلقـائيا ـ بأنه غير قادر على التمثيل فى اطار كوميديا جديدة ، حتى ولو لعب دوره التقليدى فيها .

الصامت فن مختلف كل الاختلاف عن التمثيل الناطق، كلاهما له قواعده وقوانينه .

فالممثل الصامت محتـاج الى المبالغـة فى الحركات بالجسم وبالايدى ، ومحتاج الى ان يعقـد مع المتفرج معاهدة تفاهم مشترك تؤدى فيه مجموعة من الحركات معانى بذاتها ، مثلما يحدث فى البـاليه ، يراها المتفرج فيفهم المقصود بها فورا ، كما انه محتاج الىاستخدام(1) خياله ليكمل بعض المعانى .

أما المتفرج فى السينما الناطقة فهو فىغنى ــ بالحوار ــ عن هذا كله ، وهو غير مضطر لاستخدام خياله ، لان كل شيء يؤدى له كاملا ومن أيسر سبيل .

لهذا اعتقد تشابلن منذ البداية ان السينما الناطقة فن مسطح ، لا اعماق له بالقياس الى السينما الصامتة ومن ثم قاوم الظهور فيها مدة طويلة ، فلما ظهر فعلا ، رأى كثير من النـاس انه خرج عن أعماقه التى عرفوها عنه أيام أن كان يقوم بشخصية شارلىالمسكين، الجوعان الفيلسوف ، أى انه ــ فى رأى هؤلاء ــ قد فقد أرضه حينما تخلى عن القناع ، وعما يمليه القناع من أسلوب فنى .

أما الـكسار فلم يشأ ان يمضى قدما فى التخلى عن قناعه حين سنحت الفرصة ، وانما اكتفى بما سـلفت الاشارة اليه من محاولات متنوعة لتوسيع معنى القناع.

***

الى جوار شخصية عثمان عبـد الباسـط فى دنيـا الـكسار ، هناك شخصيات أخرى كثيرة ، ولـكنها فى معظمها نمطية ، وأغلبهـا موجود فى مخازن الـكوميديا

---

(1) بهذا تضمن السينما الصامتة للمتفرج نوعا من الدور الايجابى ، يقربها من المسرح الحى . فالمتفرج فيها ليس مجرد مستهلك سلبى . وانما عليه أن يجهد ويتعب كى نفهم ما يعرض عليه . وهذا لون من ألوان المشاركة فى العرض .

الشعبية ، جاهز لاستعمال كل من أراد ، اى انها ملكية مشتركة لكتاب وفنانى الكوميديا .

واول هذه الشخصيات واكثرها استحقاقا للاعتبار، كما انها اكثرها ترددا على مسرحيات الكسار ، هي الزوجة السليطة اللسان ام احمد ، العفية ، الراغبة دائما فى الشجار ، وان كانت مخلصة كل الاخلاص لزوجها عثمان عبد الباسط ، غيورة عليه ، محبة له الى الحد الذى يجعلها لا تفارقه الا اذا طلبت منه قبلة ، تعتبرها هى دليل محبة ، ويعدها البربرى المسكين نوعا من عقاب ، اسوأ ما فيه انه لا مفر منه !

وام احمد ذات أصول عريقة فى دنيا الكوميديا الشعبية ، تعرفها فصول الارتجال باسم شكشوكة ، وتجعلها فى بعض هذه الفصول زوجة للمضحك ، مثلما يحدث فى هزلية جنيفياف ، وأحيانا أخرى هى زوجة وحسب وامرأة شرسة ، مثلما نجدها فى فصل الجزمجى اشكازى عبده (١) .

وقد اعطاها أمين صدقى اسم أم أحمد شكشوكة ، فى مسرحية « فهموه » ، وسماها أم أحمد فى باقى المسرحيات .

وكانت قد ظهرت بوصفها شخصية نمطية فى أعمال سابقة لامين صدقى ، أيام تعاونه مع الريحانى ، تارة باسم أم أحمد ، وتارة أخرى ، وفى معظم الاحيان ، باسم أم شولح ، حماة كشكش بك ، وسماتها وأخلاقها هى طبق الاصل ما نجده فى أم أحمد زوجة عثمان عبد الباسط .

وتخلق أم احمد حين تظهر أو تهدد بالظهور فى مسرحيات الكسار جوا من الرعب المضحك لدى المهرج

(١) راجع كتابى : الكوميديا المرتجلة فى المسرح المصرى .

الكبير ، أنها تطارده دائما ، وتكبس عليه وهو فى اجواء المرح والغزل ، فتقاب افراحه أتراحا ، وهو ضعيف بازائها ، ففى امكانها ان تضربه ، لذلك فهو ينافقها ، ويظهر لها الحب وهو يود ـ فى اعماقه ـ لو نزلت عليها مصيبة قضت عليها .

غير ان هذا كله بدون جدوى ، ان ام احمد هى المقابل المضاد لعثمان عبد الباسط . وهو مضطر الى العيش معها ، رضى أم كره ، وهو يرضى فى أحيان نادرة مثلما يحدث فى نهاية مسرحية « فهموه » ، حين يتمنى صاحب المقهى اليونانى انطون لو لم يكن عثمان نوبيا حتى يستطيع أن يزوجه من ابنته « كاتينا » فيقول عثمان :

ـ لا ، يا اخويا ، موش عاوز الكتينة بتاعك . انا عندى أم احمد مراتى ، أحسن من ألف كتينة ومنبه .

يقول هذا وهو نصف مخلص ، يقوله لان الوطنية تفرض عليه أن يفضل البضاعة المحلية على الاجنبية .

ولكنه يقوله أيضا لانه ـ فى أعماقه ـ ربما كان يحب أم احمد ، فان المرء يحب من هو ضده فى كثير من الاحيان !

هذا واحد من المواقف التى تظهر فيها أم احمد فجأة فتفسد على عثمان مشروعاته الغرامية . كان النوبى قد اتفق مع امرأة اسمها ما شا الله على أن يتزوجها بعد أن أفهمها أن زوجته أم احمد قد ماتت ، وهذا هو يأتى ومعه هدايا لزوجته الجديدة ، ليقابلها فى الميعاد المحدد ولكن المرأة التى تنتظره ليست ما شا الله وانما هى أم احمد ، وذلك بعد أن تآمرت المرأتان على عثمان ، عقب انكشاف خطته لكل منهما « مسرحية فلفل ـ تأليف أمين صدقى »

ام احمد : والنبى ما انا عتقاك يا عثمان ، قلبت عليه الدنيا ما لقتوش ، قال ايه رامى على يمين من شهر ، ودابر يقول للنسوان انى مت ، لولا الشابة دى اللى فهمتنى ما كنتش فهمت حاجة ابدا ، انا اقف استناه هنا وافهمه انى ما شاء الله ، واشوف رايح يعمل ايه ؟

عثمان : (يدخل وبيده بقجة فيرى ماشا الله) ايوه رندفوه تمام « يقترب منها » ياماشا لله ياجمال خالص .

ام احمد : (على حدة وهى تتمايل) نهار ابوك اسود.

عثمان : (ينظر اليها باعجاب) ياغصن البان ، ايوه ادى الحاجات اللى ترم ، مش مراتى القديمة ام احمد، خدى آدى جلابيتين ولباسين وفنلتين على كيفك ، واربع مناديل .

ام احمد : ماجبتش كركة ؟

عثمان : بكره اجيب لك كنكة تاخد خمس فناجيل. آه يا ماشا لله ، آه يا حبيبتى ، آه يا خطيبتى (يرى وجهها) آه يامصيبتى !

ام احمد : اخص عليك ياخاين العيش والملح ، هيه دى عشرة يوم ياعثمان ؟ دانت شقى العمر كله (تبكى) ماشا الله مين وزبيده مين اللى انت بتحبها ؟

عثمان : ما تعيطش لاعينيك تفرغ ، انا اعمل ايه ؟ انا لما لقيت الست دى شبهك قلبى حبه ، ما دام انت طلقتينى .

ام احمد : يا ندامه ، هوه مين اللى بيطلق ؟

عثمان : ما دام انت استعجلت ورميت اليمين ، راح اعمل ايه ؟ ما تزعليش ، انا اردك تانى واخليك على كيفك ، حتى من يوم ما سبتك وانا افتقرت .

ام احمد : باقول لك علشان تعرف انى طول عمرى كعبى عليك كويس ، وخيرى عليك .

عثمان : عليك وعلى وشك ، المره رايحه توسخ .

ام احمد : يوه ، ودى ايه البتاعة الحمرة دى اللى انت لابسها ؟ انت شغال جرسون هنا والا ايه ؟

عثمان : اخرس ، جرسون فى عينك ، أنا شغال كومنده هنا فى اللوكاندة ، احكم على الشغالين والنايمين والصاحيين كمان .

وكيل اللوكاندة : (داخلا) عثمان ، فين الستات اللى انت مسكت الشنط بتوعهم ؟

ام احمد : انت بتشيل شنط يا منيل ؟

عثمان : (على حدة يخاطب الوكيل) اخص ، ربنا يكسفك ويسود وشك .

الوكيل : انا لسه ماشفتش واحد شيال عندنا يسيب الزباين ويبجى يبصبص كده ، يالله امشى امسك الشنطة (يخرج) .

ام احمد : ايوه قول لى كده ، انت بتشتغل شيال يا كبدى .

عثمان : لا يا شيخه ، الراجل ده كومنده ويايه .

ام احمد : همه كام كومنده ؟

عثمان : انا وهوه .

ام احمد : انت ايه ، وهوه ايه ؟

عثمان : انا نمرة واحد ، وهوه نمرة ثمانية .

ام احمد : (تضحك) قال يعنى كمان مش نمرة اتنين امال بيقول لك شنطة ايه ؟

عثمان : لا ، ده فيه سيم بينى وبينه ، كل واحد منا لما يشوف زميله واقف مع واحده ست ، يقوم التانى يقول له : امسك الشنطة .

ام احمد : آه ، والله انا افتكرت ..

الوكيل : (داخلا) انت لسه مش مسكت الشنطة ؟

ام احمد : امشى ، شنطة فى عينك وعين اللى خلفوك كمان ، يمسك شنطة مين يا راجل ؟ هوه انا من اللى بتتمسك شنطهم ياحبيبى ؟

عثمان : لا ماتزعليش يامراتى ، الخواجه بس بيهزر

الوكيل : ايه مراتك العبيحه دى ؟ بعدين انا اعرف شغلى واطردك من اللوكاندة (يخرج) .

ام احمد : طب مش كنت تقول لى انه هوه الكومنده علشان ما كنتش أشتمه .

عثمان : عجبك يابارد ؟ ماتبقـــاش تهزر ويايا .. ماتزعليش ، روحى أنت ، وأنا بكره أجيلك أردك وأخليك على كيفك .

ام احمد : اوعى تتأخر ، ولا تنساش بقى تجيب وياك واحد ماذون وراجلين من اللى تعرفهم ...

عثمان : لا مش رايح اتاخر .

ام احمد : آه ، يا عثمان !

عثمان : آه ياماشاالله!

ام احمد : ايه ؟ !

عثمان : لا ، لا ، يا ام احمد ، ياجمال ، يا لطافه ، ياترمواى يدوسك ، أن شاء الله ما توعى تلبسى الهدوم أن شاء الله اللباسين يطلعوا واسـعين عليك ، يا بنت المركوب .

***

وهناك أيضا شخصية الخواجة اليونانى ، وهو دائما صاحب مقهى ، أو كباريه ، أو هو - فى القليـل - جرسون .

وهو خليط من المكر والغباء ، وتنبع الفكاهة من أنه أجنبى فشـــــيم ، وهو مع ذلك يزعم انه ابن البلد ملم بأحوالها جميعا .

وفى مسرحيـــة « فهمود » يدخل خواجه من هـــذا

الطراز مع عثمان عبد الباسط فى مبارزة عقول ، حول تروه مفاجئة هبطت على عثمان يريد الخواجة ، بالتامر مع صديقه الشيخ كفت ــ أن يحصل على الفى جنيه منها ، دون وجه حق .

لقد كسب عتمان عشرين ألف جنيه ، والخواجة هو وصديقه الشيخ كفت ، يجعلان عثمان يوقع مع اليونانى عقدا بأن يظل يعمل جرسونا لمدة عشرين سنه فى مقابل خمسة عشر جنيها فى الشهر ، فاذا أخل احد من الطرفين بالعقد ، دفع غرامة قدرها ألفا جنيه ، ويوقع عثمان العقد ، قبل أن يعرف بأمر الثروه ، يوقعه وهو يكاد يطير من الفرح .

وينقلب الحال طبعا بعــد أن يعرف عثمان الحقيقة وتقوم المبارزة العقلية بينه وبين الخواجة :

انطون : مادام خضرتك عايز تسيبنى قبل العشرين سنة ، لازم اديله التعويض .

عثمان : كده عملتها فى يا شيخ كفتة ؟

كفت : ايه العبارة ؟

عثمان : اعمل معروف فهم الخواجة اني لما ختمت الـكنتراتو ما كنتش عارف اني حاكسب المبلغ ده ... أنا ما ادفعش الالفين جنيه دول ولو تروح روحى .

كفت : خليك جرسون ، خليك كده طول العشرين سنة ، تيجى م الصبح الساعة تمانية ــ وتفضل هنـا لحد نص الليل ، وانت محتكم على عشرين الف جنيه .

عثمان : اسمع يا خواجة ، أنا حاشتغل جرسون طول مدة العشرين سنة ، اما انكم تعرفوا تاخدوا منى مليم موش ممكن أبدا .

وتدور المبارزة بين الاثنين طوال المسرحية ، وتنتهى بالانتصار التام لعثمان عبد الباسط ، يضيع العقد الذى

وقعه مع الخواجة ، ويصبح حرا من كل التزام ، وكان الخواجه قد حاول أن يخفى عن عثمان هذه الحقيقة ، فلم يفلح ، والسبب ؟

عثمان : بقى يا راجل ياغبى ، انت فاكر ان واحد خواجة زيك يضحك على واحد مصرى زيى ويستغفله ؟

ومع ذلك يظهر عثمان شهامة مصرية حقيقية ، فيترك المقهى لصاحبه مع انه كان قد آل اليه .

وبين شخصيات كوميديا الكسار شخصية بارزة اخرى ، تعرفها الكوميديا المرتجلة حق المعرفة ، هى شخصية الشامى أو الابضاى .

ونحن نلقاه فى مسرحية « فلفل » فى شخص زعرور ، الذى جاء يطلب مقابلة شخص اسمه خيبت بك فلا يجد الا ام احمد ، التى تعمل خادمة عند خيبت هذا .

ويجرى أمين صدقى المفارقة الفكاهية التالية بين زعرور وام احمد ، مستغلا المقابلة الحادة بين اللهجتين المصرية والشامية ، والصدام الذى يتم بين عقليتين مختلفتين وطبعين حاميين ، وما ينتج عن هذا كله من كوميديا :

زعرور : ده بيت خيبت بك ماهيك ؟

ام احمد : بيت خيبت بك ؟ ايوه ، ده بيته ، لكن البيه مش هنا .

زعرور : كيف مشي هونه ؟ انا ما بيدخل عقلاتى ها الحكى ، أنا بدى خيبت بك ، بدى اياه .

ام احمد : هوه أصله ايه ،يه ؟

زعرور : قلت لك انا بدى اياه (داخلا) ولو كان عند الله .

أم احمد : ارمى ! دا العيد الكبير ، انت ما تعرفش عربى ؟ با اقول لك سيدى خيبت مش هنا .

زعرور : شو ، شو ، شو ! باين عليها بندوقه يخرب بيتك .

ام احمد : يخرب بيت أبوك أوعى تشتم ، أنا باقول لك اهه ، يعنى انت اللى عين جمل ؟

زعرور : ولاه ، سكرى ها التم ، يقصف عمرينك (يناولها ورقة) خدى ، ورقه بنص ليره .

ام احمد : علشان ايه دى ؟

زعرور : شو ؟ ما بتحبى المصارى ؟ انا باحبهن مثل عيونى ، العمى !

ام احمد : يا سلام ، بس كده ؟ قال غالى والطلب رخيص .

زعرور : ايه ، منيح ، هلا ، عيطى على معلمك لهون، عيطى على خيبت بك .

ام احمد : يا ندامتى ، يا لهوى ، جرى له ايه ، الشر بره وبعيد .

زعرور : ولاه ما بدك تقولى لى وينه ؟ وين صاحبين ها البيت ياستى ؟

ام احمد : آه ، طب قول كده ، بقى ادلعدى الست بتاعت خيبت بك ، سافرت على حلوان امبارح مع الست تيزتها .. ؟

زعرور : شو ؟ تيزتها (١) ؟

ام احمد : يوه ، جتك نايبه ، تيزتها يعنى زى ما تقول قابلتها .

زعرور : قابلتهــا والا ما قبلتها ، أنا بدى جوزها خيبت بك ، شو بيخصنى ؟! لابدى لا الست ولا قابلتها ولا تيزتها .

ام احمد : وراخر خيبت بك ، سافر حصلهم على حلوان ..

زعرور : خيبت بك هلا مسافر ، مسافر ؟

---

(١) ينطق زعرور الكلمة مفخمة !

ام احمد : ايوه ، يـوه ، رايحه اكـدب عليك ؟ وانت بحوق فيك كدب ؟
زعرور : ايه ، ما زال هيك ، اعطينى النص ليرة لهون
ام احمد : لا ، دى بتاعتى .
زعرور : ردى لى اياها ، ولاه .
ام احمد : يا باى ، خد اهه ، ده حايسرعنى ، قطيعه (تناولها اليه) .
زعرور : اصبرى يا ... حتى أشاور عقلاتى نتفه ، خدى (يعطيها الورقة) فيك تعملى فى جميلة ، شقفه جميلة صغيرة .
ام احمد : شقفة ؟ اذا كان على شـقفة أنا أرقعك ببلاصى .
زعرور : ايه ، منيح ، اذا اجى معلمك والا معلمتك لاتجيبى سيره لحد انى أنا جيت لهون .
ام احمد : يوه ، أنا حاجيب سيرة لمين يا ادلعدى ؟ ما اديك شايف البيت فاضى ...
زعرور : أيه ، منيح ، فهمت ، فهمت ، بعـدين بارجع باشوف ها الخبريه ، خاطرك .
ام احمد : روح الله لا يجبر خاطرك .
زعرور : يخرب بيتك .
ام احمد : الله يخرب بيتك وبيت أبوك ، والبيت اللى جنب بيت أبوك ، وبيت اللى خلفوك ، ياحفيظ يارب ، ازاى سيبوه من جنينة الحيوانات !

***

ومن الشخصيات التى نلقاها فى كوميديا الـكسار ، والتى كان لها مستقبل كبير فى عالم الـكوميديا المصرية عامة ، شخصية الخادمة « اللهلوبة » ، ذات الذكاء ، والاخلاص والتطلع ، والقـدرة على التطور السريع ،

الذى يحمل فى طياته الكثير مما يضحك .
وهى شخصية عرفناها فيما بعد فى أشكال متعددة ، منها الخادمة الوقحة ــ الظريفة مع ذلك ــ والاخرى التى تتحول الى أرتيست ، وتصادق الخواجات . وتشقشق باللسان مرددة ألفاظا أجنبية مشوهة .

وفى مسرحية « ولسه » نجدها فى شخصية ستهم الجرسونة ، التى تعطف على عثمان ، وتود لو تزوجته ثم تتزوجه فعلا .
وستهم بها شىء من الاسترجال والخشونة المعروفة عند « الحشاش المجدع » ؛ ولها عين ناقدة ، ولسان من الصعب اعتقاله .

يدخل المقهى الذى تعمل فيه عاشقان هما نظله وفريد ، فتسألهما ستهم عن الطلبات ، ثم تعلن على طريقة صبى المقهى البلدى :
ستهم : حاضر ، اتنين أزوزه اسباتس .
ولا تلبث أن تدخل بالطلبات وتقول لنفسها :

ــ الستالبطة دىلازم تكونواحدة متجوزة وبتتشاقى من ورا جوزها (تقترب بالصينية) اتفضلوا الازوزة اهه يابيه . (تدفع الصينية)
فريد : عايزه كام ؟
ستهم : أربعه مسيغ .
فريد : خدى ..
ستهم : يوه ، ده ريال يابيه ؟
فريد : خديه ، ويالله روحى من وشنا (يدفعها بيده) أحسن الست عصبيتها طالعة شوية ومش عاوزه تشوف حد قدامها .
ستهم : اسم الله عليها ، نبخرها يا اخويا (ضاحكة وتخرج) .

ثم نلقى ستهم فى الفصل الثانى وقد حدث لها تطور كبير ، لقد أصرت احدى زبائنها واسمها مارى ، على أن تصحبها الى حفل أقامه ناد خاص بقصر النيل ، وذلك بصفتها وصيفة لها ، وقد ارتدت ستهم لهذه المناسبة الملابس الاوربية الفخمة ، وتغير مظهرها ولكن مخبرها ظل ـ طبعا ـ كما هو ، ومن ثم تنبع الفكاهة فى المشهد التالى .

تدخل مارى ووراءها ستهم ببرنيطة فرنسية وبيدها شنطة ورافعة ديل الفستان :

ستهم : عقبال عندنا ان شاء الله يا قادر .

مارى : احنا اتأخرنا كتير عن ميعاد زكى ياخالتى ستهم ؟ !

ستهم : يالهوى ، ايه العالم دى كلها يا اختى ؟ هوه ده الباللو اللى بيقولوا عليه ؟

مارى : هس ماتزعقيش ، بلاش جرس يا وليه .

ستهم : يوه قطيعة !

مارى : أنت ملخبطه قيافتك كده ليه ؟

ستهم : يوه ، حا اعمل لك ايه بقى ، ما هو انت اللى سرعتينى وقومتينى من على حلة الطبيخ ، وخير وأبدا الا لازم آجى وياك على الباللو ، أنا ياعينى لحقت أتمهمز والا اعمل ..

مارى : (تصلح لها شعرها والبرنيطة على رأسها) الغاية بقى ، يعنى رايحه تتمهمزى لمين ياخية ؟

ستهم : اسم الله ، كل فولة ولها كيال يا ماما ، احنا العتاقى والاجر على الله .

ولكن ستهم تنجح مع ذلك فى تنكرها هذا ، لدرجة ان زكى ، حبيب مارى ، لا يتعرف عليها ويسأل ، مين المدام دى يا روحى ؟ !

وفى جاليرى الكسار شخصيات أخرى تقليدية تتردد على الكوميديات بين الحين والحين ، فيها المغربى الكذاب فى مسرحية « أحلاهم » من تأليف أمين صدقى والسائح (أو السائحة) الاوربى فى مسرحيات كثيرة مثل : فلفل ، وأحلاهم ، ويتخذ امين صدقى من وجود الاجانب فرصة لخلق سوء التفاهم المضحك الناتج من صدام بين عثمان الذى لا يعرف لغات أجنبية ، وبين السواح الذين لايعرفون العربية ، وهو صدام ينتج أصواتا معينة يفهمها كل من الطرفين بطريقته الخاصة.

فكلمات Cet animal وتنطق بالفرنسية « سيت أنيمال » ، تصبح عند عثمان : أنامالى ، وتعبير ni là وينطق نى لا ، نى لا ، يصبح نيله عند عثمان وتعبير Sain beau وينطق سان بو يصبح عند عثمان سامبو ، وهكذا .

وأحيانا يغير أمين صدقى النكتة ، فيقلبها رأسا على عقب ، ويستخرج الفكاهة من ترجمة المصطلحات العربية الى الفرنسية ويقدمها الى السواح الذين لا يفهمون منها شيئا بالطبع ، مثلما يحدث فى مسرحية « فهموه » حين ينقل الترجمان تعبيرات مصرية قحة مثل : « آدى الجمل وآدى الجمال » و « كلمة ورد غطاها » و « يحابب القاضى » و « ليلتكم ندا » و « تاخدوش تشدوا » الى الفرنسية .

وفى هذا الجاليرى أيضا التركى المتغطرس ، والارمنى الذى يستعصى عليه الفهم ، والاطرش ، والاستاذ الفقى الذى يتكلم بالفصحى ليخفى لصوصيته وانتهازه ، أو الذى يحتمى بالعمامة ، كى يخدع الناس عن مؤامراته ونصبه ، مثل الشيخ كفت فى مسرحية « فهموه » .

وهذه الشخصيات جميعا نمطية ، كما قلت من قبل لها بعدان فقط ، ولا عمق لها ، وهى لا تتغير أبدا ، ولا

تتبدل طباعها ، هى أشبه الاشـياء بشخصيات الاراجوز

***

كلما أمعنـا النظـــر فى كوميديا الكسار ، زاد اقتناعنا بأن هذه الـكوميديا قد ورثت كثيرا من تراث الـكوميديا دى لارتى مضافا اليه تراث الفصل المضحك والـكوميديا المرتجلة المصريين معا .

ولنلق نظرة على مزيد من نقاط الالتقاء بين كوميديا الـكسار والـكوميديا الايطالية .

أبرز مصـادر الفكاهة فى تلك الكوميـــديا نزوع شخصياتها الرئيسية ، وبينها أرليكينو ، الى التنكر فى زى النساء ، وهذا ما يفعله عثمان عبـد الباسط فى مسرحية « عثمان حيخش دنيا » اذ تضطره حاجته الى الهرب من الشرس عوكل الى التنكر فى زى مرضعة ، فيحشو صدره بزرى شـمام ، ويتعرض لمخاطر كثيرة مضحكة ، منها كشف يوشـك أن يتحقق ، يهدد به الطبيب الذى جاء يفحص المرضعات ومن بينهن أم عثمان (عثمان) ، فتعجبه المرضعة السوداء ، لحسن صحتها وكبر ثدييها !

ومن بين معالم الـكوميديا دى لارتى أيضا البهلوانية وخفة الحركة التى كان أرليكينو يقدم منها نمرا مدهشة لا تكاد تصدق ، منها نمرة تقدم وصفها يدخل بها رأسه فى جسده ، دون أن يتحرك هذا الجسد ، ثم اذا بالرأس يرتفع فجأة كعفريت العلبة .

وفى مسرحية « عثمان حيخش دنيا » شىء يقرب من هذا ، اذ تضطر أم احمد ، كى تساعد عثمان على الاختفاء فى الدولاب الى أن تستطيل بجسدها وتتكمش به ، مما يدفع أخاها عوكل الى التعليق بقوله :

عوكل : عجيبة ، مالك يا وليه عم تطولى وتقصرى كده ليه ؟

ام احمـد . لا ، بس باحرك جتتى علشـان عنـدى روماتيزم .

ومن بين النمر الـكوميدية التى يقوم بهـا المهرج فى الكوميديا دى لارتى نمرة المبارزة الفكاهية ، التى تكشف عن حمقه واندفاعه للقتال ، رغم عدم اتقانه لفنونه ، والتي تنتهى مع هذا نهاية طيبة .

وفى مسرحيـة « عمرو بن العـاص » يدخل المهرج عبد الله (الـكسار) فى مبارزة فكاهية من هذا النوع مع أوركاديوس البطـل الرومانى الذى يحب ارمانوسـة المصرية ، ويتفق مع عبد الله خلسة على أن يتظاهر البطل بأنه قد غلب فى المبارزة ، ومن ثم يكسب الحرب .

ومن الفصـل المضحك المصرى ، استعارت كوميديا الـكسار التركيب الاساسى لبعض المسرحيات ، وخاصة المسرحيات الاولى التى كتبها امين صـدقى . أن هـذه المسرحيات هى أحيانا فصل مضحك مطول مثلما يحدث فى مسرحيـة « البربرى فى الجيش » التى تحكى عن مغامرات البربرى الغشـيم عثمـان فى عالم التـدريب العسكرى ، وهى فى الواقع استغلال لنمرة معروفة من نمر الـكوميديا الشعبية (١) .

وأحيانا أخرى تكون هذه المسرحيات سلسلة متتابعة من الفصول المضحكة مثلما نجد فى مسرحيـة « عثمان حيخش دنيا » .

وأحيانا ثالثة تبدأ المسرحية بفصـلين أو ثلاثة من الفصول المضحكة ، ثم تتطور فتشمل عناصر أخرى من عناصر الـكوميديا الشعبيـة ، على نحو ما نجـد فى

(١) يذكر الفنان الشعبى « الريس محمد » فى مقابلة معه سجلها مركز الفنون الشعبية ان فن خيال الظل كان يقدم فاصلا مضحكا باسم الجهادية كان به مجند غشيم ، يضحك منه الناس لسوء فهمه للتعليمات العسكرية : يمين در وشمال در .

مسرحية «الهلال» التى تبدأ بعثمان واقعا ــ كعادته ــ فى مأزق محرج ، تنبع منه الكوميديا ، فهو متغيب عن الطابور العسكرى ، وامرأته ادعت ــ انقاذا له ــ انه مريض ، وحين يحضر فعلا يكون عليه أن يفهم الموقف اولا ، ثم يبرر غيابه بالمرض ، ثم يقتنع فعلا انه مريض .. ومن هذا الفصل المضحك تتطور حوادث المسرحية الى فصل آخر ، وهكذا .

ومن الكوميديا الشعبية أيضا ، تستعين كوميديا الكسار بالقافية (وبالفكاهة اللفظية عامة) مثلما يحدث فى مسرحية « القضية رقم ١٤ » وفيها يدخل البرابرة مع المذهبجية فى مباراة قافية تبدأ هكذا :

البرابرة : خش قافية ياوله ..

المذهبجية : خش قافية ..

البرابرة : زر طربوشك : اشمعنى ، أصله دوباره ، واللى يدور يلاقيه دكة لباس شيخ حارة .

المذهبجية : عينيك : اشمعنى ، نافدين على بطن حماتك ، واللى يبص فيهم يلاقى شعر بطاطك .

البرابرة : أصل أمك : اشمعنى ، جرسونة عند الحاتى ، ولما تاخد اجازه تسرح أدباتى .

المذهبجية : هدومكم : اشمعنى ، المصبغة احتارت فيها ، ولما تقدم تروح الكانتو لوحديها .

البرابرة : مطرح ما تروحوا تقولوا لبعضيكم : اشمعنى ، ياريت عبده وعثمان البربرى جا معنا .

المذهبجية : وشوشكم ديه أصلها من زفته ، وفى الايام السودة يطلعوا منها تفته .

البرابرة : احط صباعى فى عينيك ديه تقول لى : اشمعنى : وكمان أحط صباعى فى عين : وكمان اشمعنى باسيدى طول بالك ، طيب يا عثمان ، أحط صباعى فى

عينك دى : طيب اشمعنى ، وكمان أحط صباعى فى عين : ديهدى ما قلنا اشمعنى ، خليه فى عينك لما افتكر، يالله اندوكرى يا عثمان .

والى جوار هذا تستخدم كوميديا الكسار قدرة الفنان على التأليف الفورى ، ورغبته فى أن تقوم صلة حية بينه وبين الجمهور فى كل ليلة .

لهذا نرى الكسار يتسلم دور زقزوق فى أوبريت «مرحب» ، فيضيف اليه نكاتا كثيرة من عنده ، ويتراهن مع الممثل محمد بهجت على أن يدفع الاخير له نصف قرش نظير كل نكتة تعجبه ، فلما تنقضى السهرة يتبين محمد بهجت ان عليه أن يدفع ثمانية قروش كاملة !

ونذكر ان الكسار بدأ حياته التمثيلية بفاصل من النكات الفورية اشتبك به مع متفرج فى دار التمثيل الزينبي واستمر ساعتين ، صنعت بعدهما شهرة الكسار كممثل فكاهى .

أما مخاطبة الجمهور أثناء التمثيل ، فقد وجدنا نماذج منها فى مسرحية « ولسه » حين رفع الكسار صينية وهدد بها غريمه الثقيل الظل جميل بك ثم التفت الي الجمهور يسأله : ايه الرأى أديله بالصينية دى فى خلقته ؟ ثم عاد يسأل الناس من بعد : انتو شاهدين ؟

كل هذه العناصر ، الى جوار الاغنيات الاجتماعية الخاصة بالطوائف ، والرقص والمونولوجات والقصة المطاطة السهلة الجريان قد جعل كوميديا الكسار وسيلة جماهيرية مقبولة لدى مئات الالوف الذين استمتعوا بها من أواسط العشرينات حتى نهاية مجرى الكسار المسرحى .

ومن المؤكد ان الكسار ومؤلفيه المختلفين كانوا

يقصدون من وراء مسرحياتهم الكثيرة الى امتاع جماهيرهم اولا واخيرا ، ولكنهم لم يهملوا خدمة قضية الفن المسرحي عن طريق تقديم مسرحيات تلمس موضوعات مصرية لاصقة بالبيئة .

نجد اشارة الى هذا فى مسرحية « ولسه » اذ ينهى امين صدقى الفصل الثانى من المسرحية بدعوة ممثلى الدرام والفودفيل الى الاقلاع عن موضوعاتهم الاجنبية وطرق الموضوعات المحلية .

اذا كنتو عايزين تنجحوا
فى نوعكو دا وتتبحبحوا
ادم روايات زينا
موضوعها مصرى تفلحوا
الناس مالها ومال روميو وراؤول
ورواية حدثت فى ليفربول ؟
الناس عايزه تشوف حوادتنا
واشخاصنا احنا كده بملابسنا

فين المؤلفين ؟ . . يا ناس يا منصفين ؟
يعالجم فى بلادنا دا ألف داء دفين
ويصلحم وطننا يا ناس قولم آمين !

ولا ريب انهم قد نجحوا فى هذا الى حد كبير . لقد ربط الكسار مسرحه بالشعب المصرى وطوائفه المختلفة عن طريق خلقه ودعمه المستمر لعثمان عبد الباسط ، الذى يمثل واحدة من اكثر فئات الشعب تعرضا للظلم .

وصحيح ان الكسار كان له موقف مزدوج من البربرى فهو يدافع عنه ويسمح بالتندر على سواد وجهه فى وقت واحد ، ولكن هذا لا ينبغى ان يقلل بحال من الاحوال من مغزى ظهور عثمان عبد الباسط على المسرح بطلا غير منازع ، يحمل كثيرا من صفات الشعب وقيمه

الايجابية والسلبية معا ، فى وقت كان الشعب فيه محتقرا والبطولة فى المسرحيات معقودة للباشوات والبهوات ، بينما كل من عداهم كان خدما أو هملا ، أو مصدرا لاشباع شهوة السادة للتندر .

ان مسرح الكسار يعج بالطوائف الشعبية المختلفة ، ما بين غسالات وكناسين وبائعين وحمارين وغيرهم من طبقات المجتمع الدنيا .

وقد سمح لهم الكسار بعرض أنفسهم أولا ، ثم عرض شكواهم ووجهة نظرهم فيما يحيطهم من أحداث.

وهذا الانحياز للشعب وتصوير بعض مشاكله هو الذى جعل الشعب يرى نفسه فى مسرح الكسار وجعل باحثا مدققا مثل جيكوب . م . لاندو ، يعتبر الكسار الممثل الحقيقى للمسرح الشعبى بالمعنى العام للكلمة (١).

---

(١) دراسات فى المسرح والسينما العربيين . ص ٩١ .

الفصل الثامن

الريحاني
من الفصل المضحك إلى المسرح الرهيب

فى عام ١٩١١ وقف نجيب الريحانى مع زميله وصديقه عزيز عيد على المسرح ليقدما بعض الفصول الكوميدية ، بعد انتهاء التمثيل « الجدى » ..

حدث هذا على مسرح دار التمثيل العربى، ولحساب الفرقة المشتركة التى كونها الشيخ سلامة حجازى مع عبد الله عكاشة .

ويحكى بديع خيرى عن تاريخ هـذه الفترة فيقول : ان الشيخ سلامة حجازى كان اذ ذاك قلقا على جمهوره الذى كانت تراجيدياته تحطم قلوبه وتستنزف دمعه ، وكان يتمنى أن يعيد هذا الجمهور الى بيوته آخر الليل ضاحكاً ، ولـكنه لم يستطع أن يفعل ، حتى وجـد الريحانى وعزيز عيد ، فأسند اليهما مهمة الترفيه عن النظارة عن طريق الفصل الواحد المضحك .

ويصف عثمان العنتبلى (١) هـذا الفصـل الفـكاهى بقوله : « كان نجيب أو عزيز يمسك كل منهما بمقشة ويلبس طرطورا ويخرج لسانه ويهز جسده». ويضيف : ان نجيب وعزيز كانا برمين بهذا التمثيل العـاطل عن الفن أو الفكاهة الحقيقية ، فسعيا الى اقناع المسئولين

(١) فى كتابه : نجيب الريحانى ، ص ٣٣ ، كتب للجميع ١٩٤٩

فى الفرقة بضرورة تقديم لون آخر اكثر رقيا ، ونجحا فى ذلك ، فأخذا يقدمان فصلا واحدا مقتبسا أو مترجما من الفكاهات الفرنسية ، ثم قدما من بعد عملا كاملا من ثلاثة فصول كان النجاح من نصيبه أيضا ، فشجعهما ذلك على الانفصال عن الفرقة ، والدخول فى مغامره تقديم المقتبسات الفرنسية الاصل .

ولم تعمر فرقة عزيز ونجيب هذه طويلا ، فالتحق نجيب بفرقة كونها احمد الشامى الذى كان يقلد الشيخ سلامة ، وعمل فيها ممثلا جوالا ،وطاف معها بلاد الصعيد من بنى سويف حتى آخر حدود مصر الجنوبية .

هاتان الحقيقتان ـ بداية عمل الريحانى فى اطار الفصل الواحد المضحك ، ثم مواصلة هذا العمل فى اطار فرقة جوالة ، كان لها أعمق الاثر على الكوميديا التى خرج بها الريحانى من بعد على الناس ، مبتدئا بالفرانكو ـ آراب ، وشخصية كشكش بك ، ومنتهيا بالكوميديات الاجتماعية التى قدمها فى أوائل الثلاثينات ممصرة من الفرنسية ، متعاونا فى هذا مع زميل عمره بديع خيرى .

لقد بدأت كوميديا نجيب الريحانى بداية شعبية صرفا استمدت وجودها من فصول الكوميديا المرتجلة التى عرفتها مسارح مصر ومقاهيها وأفراحها منذ أوائل القرن (١) ، كما سنبين خلال تحليل بعض مسرحيات الريحانى ـ وبالاضافة الى هذا ـ تمرس الريحانى خلال جولته هذه مع فرقة الشامي ، بحياة الناس ، ولمس عن كثب أحوالهم وعاش عيشة الفقراء منهم ، فعلمه هذا كيف يقترب من جمهوره فيما بعد ، كيف يسعى الى ارضاء هذا الجمهور بوسائل مختلفة منها ما هو قريب من الإسفاف ، وخاصة فى البداية ، كما لقنه الدرس

(١) راجع كتابى : الكوميديا المرتجلة فى المسرح المصرى

الثمين الذى لم يعه زميله عزيز عيد ، وهو انه اذا كان المقصود عرض مسرحية ما من أصل أجنبى على جمهور مصرى ، فمن الواجب ان يدخل فى الاعتبار ذوق هـذا الجمهور وعاداته ووجدانه ، واذن يكون التمصير لا الترجمة هو الاسلوب، ويكون التصرف فى وقائع المسرحية بما يلائم الذوق المحلى أمرا لازما ، وليس عليه غبار .

باختصار ، تعلم الريحانى منذ البداية ان الكوميديا يجب أن تنبع من عرض مسرحى ناجح ـ من فرجة واضحة ، على أن يسمح هذا العرض بالنقد الاجتماعى، وبشىء من الفكر ، والعاطفة فى الوقت المناسب .

لهذا ، فحين عرض استيفان روستى فى عام ١٩١٦ على زميله المفلس نجيب الريحانى أن يشترك واياه فى نمرة « خيال الظل » التى كانت تعرض كل مساء فى كازينو « أبيه دى روز » ، لم يكن الفلس وحده هو الذى دفعه للقبول ، بل دخل ـ لاشك ـ شعور باطن من نجيب بأن هذه النمرة تسمح له بأن يتخذها منطلقا لفن ترفيهى متعدد الالوان ، يدخل فيه الرقص ، والموسيقى والتمثيل ويعجب طبقات عدة من الجمهور.

كان نجيب قد انفصل لتوه من زميله عزيز عيد ، الذى شاركه العمل فى فرقة الكوميدى العربى ، وكان من بين أسباب هذا الانفصال ان التعثر الذى منيت به الفرقة فى أواخر أيامها يرجع فى رأى نجيب الى تكرار عرض مسرحياتها ، والى أن هذه المسرحيات لم تكن محلية ، لا قلبا ولا قالبا .. بل كانت مسرحيات كوميدية مترجمة بالنص » (١) .

كان الريحانى يتخذ موقفا وسطا بين تشدد عزيز عيد

---

(١) مذكرات نجيب الريحانى ، زعيم المسرح الفكاهى . دار الجيب، ١٩٤٩

فى مراعاة الاصل الاجنبى فى العروض الكوميدية ، وبين الاسفاف والخلو من المعنى الذى تمثله نمرة « خيال الظل » ، وهى نمرة لاعلاقة لها بالفن الشعبى المعروف ، وانما هى لعبة « ستريبتيز » ، تتم من خلف ستار شفاف ، وكانت تنحصر فى أن يفازل نجيب سيدة متزوجة أمام خادمها الاسود ، فتسرع الزوجة للاختباء وراء الستار الشفاف الذى لا يخفى شيئا ، وتأخذ تخلع ملابسها قطعة قطعة .

لم يكن الريحانى ليرضى بأن يظل طويلا يقدم هذا التهريج وهو الذى سبق أن احتج على مثله من خمس سنوات أيام فرقة سلامة حجازى ـ عكاشة ، ولكنه كان أيضا غير راغب فى العودة الى الكوميديات المترجمة عن الفرنسية ، فضلا عن ان جو الكاباريه كان آخر مكان يحتمل عرض هذه الكوميديات ، كما تبين فعلا من تجربة تمثيل مسرحيات فرنسية من ذوات الفصل الواحد ، تمثيلها بالفرنسية أمام جمهور « أبيه دى روز» فقد كان النظارة يديرون ظهورهم للممثلين ، ويتحدثون مع بعضهم البعض ، ويضحكون ويصفقون ويهزأون ، غير مبدين أدنى اهتمام بالتمثيل .

من أجل هذا تقدم الريحانى الى ادارة الكازينو يطلب ان تأذن له فى القيام بتجربة جديدة ، هى مزج الرقص بالتمثيل والغناء ، مع استخدام حوار عربى ـ فرنسى ، أو عربى ـ فرنسى ـ انجليزى ، فى خليط يراعى فيه أن يكون الترفيه هو الاساس ، مع خيط رفيع من القصة المسرحية يتمثل فى شخصية العمدة كشكش بك ، عمدة كفر البلاص ، وما يجرى له من استغلال واستغفال على أيدى وسيقان الفاتنات من الراقصات اللواتى كن يملأن الكازينو .

ووافقت ادارة الكازينو ، وقدمت التجربة فعلا ، ونجحت نجاحا كبيرا ، جعل فى الامكان تثبيت شخصية عمدة كفر البلاص ، بمزيد من المغامرات الراقصة الموسيقية ، مما جعل هذا العمدة البداية الواضحة للكوميديا الشعبية كما شكلها نجيب الريحانى ، وهى تعتمد ـ كما قلت ـ على تراث الكوميديا المرتجلة فى شخصياتها ومواقفها بل وبعض ممثليها الذين سبق لهم العمل فى فرق الكوميديا المرتجلة ، مثل شرفنطح .

شخصية العمدة نفسه ، التى يقرر نجيب الريحانى انها قد اوحيت اليه وحيا فى فجر يوم قضى الليلة السابقة عليه مسهدا ، هذه الشخصية تجد شخصية قريبة منها فى فاصل من الكوميديا المرتجلة يرجح ان الفنان عبد القادر سليمان قد قدمه فى مقهى شيبان بالاسكندرية عام ١٩١١ ، وفيه عمدة مولع بالنساء ، يتحرق شوقا الى الزواج من حسناء من البندر ، ويجرى بينه وبين خادمه حوار من النوع الذى أصبح فيما بعد مألوفا بين عمدة كفر البلاص وتابعه زعرب (١) .

بل اننا نجده عمدة آخر يشبه من قريب عمدة كفر البلاص ، فى المسرحية التى كتبها ابراهيم رمزى عام ١٩١٥ (قبل عام واحد فقط من ظهور كشكش بك) واسمها : « دخول الحمام مش زى خروجه » وفيها تركز الاحداث على عمدة يدخل أحد الحمامات العامة ، فتحدث له مغامرة لم يكن ينتظرها .

ويلحظ زكى طليمات وجه الشبه بين هذه المسرحية وبين المسرحية الشفوية المرتجلة ، التى هى المصدر الذى انبنى عليه المسرح الهزلى ، أو الفرانكو ـ آراب (٢) .

(١) راجع كتابى : الكوميديا المرتجلة . ص ٧٩

(٢) راجع كتابه : التمثيل . التمثيلية . فن التمثل العربى . الكتاب رقم (١) الثقافة الفنية من منشورات مؤسسة المسرح والفنون بالكويت .

وفوق هذا كان نجيب الريحانى قد قام بدور خفير فى مسرحية مصرية ريفيــة من فصــل واحد اسمها : « القرية الحمراء » ، وذلك خلال النصف الاول من عام ١٩١٦ ــ العام الذى أخرج فيه شخصية كشكش بك.

وفى هذه المسرحية ، وهي من تأليف عزيز عيد وامين صدقى ، عمدة يدعى عمدة كفر البــلاص ، ويغتصب هذا العمدة ابنة الخفير الذى يعمل فى خدمته ، فيقتل الخفير ابنته انتقاما لشرفه .

وترى السيدة روز اليوسف ان الريحانى قد اقتبس شخصية عمدة كفر البلاص من مسرحية «القرية الحمراء» التي قامت هى نفسها فيها بدور ابنة الخفير ، بعد ان أضفى على العمدة سمات كوميــدية ، ومنحه اسم كشكش بك، وهو الاسم الذى كانت راقصة من صديقات الريحانى تدعى لوسى تنــادى به نجيب على سبيــل التدليل (١) .

المهم فى هــذا كله أن نتبين ان نجيب الريحانى كان راغبا منذ البداية فى الارتفــاع بمستوى الكوميــديا ، شريطة الا يهدد هذا الارتفاع شيئا جوهريا فى حياة كل مسرح ومسرحية وهو وجود الجمهور فى الصالة .

وقــد حــدث أكثر من مرة أن انفض الجمهور من الريحانى ، فكان لا يتردد فى الهبوط الى المستوى الذى يريده الجمهور اذ ذاك ، غير انه سرعان ما كان يستعيد توازنه فى أقرب فرصة متاحة .

والدليــل الواضــح على جدية نظرة الريحانى الى المسرح ، رغم تذبذبه صعودا وهبوطا ، نجده فى الرسالة التى بعث بها الى صحيفة الاهرام عام ١٩٠٨ ، يشرح

---

(١) ذكريات . فاطمة اليوسف . كتاب روز اليوسف العدد رقم ١ ص ١٨ .

فيها اهداف جمعية لهواة التمثيل اسمها «جمعية ترقى التمثيل العربى » ، وكان الريحانى من مؤسسيها :

« لما كان فن التمثيل هو الفن الوحيد الذى ينمى الشعور والعواطف ، ولما كان هذا الفن ساقطا لا يلتفت اليه فى القطر المصرى ، بعكس البلاد الاوربية ، عزمنا بحوله تعالى على احياء هذا الفن بكل قوانا ، نحن بعض المتخرجين من المدارس الثانوية ، وبعض المستخدمين فى القاهرة ، واتيناكم بهذه العجالة آملين ان تبدوا آزاءكم فى هذا الصدد .

« ثم اننا عزمنا أيضا على انشاء جمعية للخطابة ، تنعقد فى كل اسبوع مرة .. فاملنا ان تحثوا أهل العلم والادب » (١) .

كما اننا نجد دليلا آخر فى الرغبة التى ظلت تعتمل فى نفس الريحانى طويلا وتحفزه الى أن يشتغل بالتمثيل التراجيدى ، حتى بعد أن ثبت نجاحه فى دور كوميدى هو دور « برجيه » فى مسرحية « خلى بالك من اميلى » التى قدمها عزيز عيد ضمن مسرحيات فرقة الكوميدى العربى ، بعد أن نقلها أمين صدقى عن الفرنسية ، عام ١٩١٦ .

بل حتى بعد النجاح الساحق الذى حققه نجيب الريحانى فى فنون الكوميديا المختلفة من فرانكو ـ آراب ، واستعراض ، وأوبرا كوميك ، وأوبريت ، نجده لايزال يحن فى عام ١٩٢١ الى تمثيل الادوار التراجيدية فيقوم بدور سفاح اسمه مرزوق فى مسرحية « ريا وسكينة » التى أعدها عن وقائع عصابة ريا وسكينة ، والسفاح الغربى .

---

(١) المسرحية فى الادب العربى الحديث . دكتور محمد يوسف نجم . ص ١٨٠ ـ ١٨١

ثم هو ينفق من حر ماله على أوبريت « العشرة الطيبة » التى مصرها محمد تيمور عن الفرنسية وقدمت عام ١٩٢٠ .

ويؤلف فى عام ١٩٢٦ فرقة للتمثيل التراجيدى يختار لها مسرحيات من الادب الفرنسي والانجليزى والالمانى والروسى ، ويرجو أن ينجح بها فى دعم النظرة الجادة للمسرح .

كل هذا يوحى باعماق فى نفس نجيب لا يفطن اليها الكثيرون ممن يصرف نظرهم القناع الضاحك ، وهو يفسر لماذا استطاع الريحانى أن يتغلب على كثير من العقبات التى واجهته فى مجراه المسرحى ، ومنها ما هو محيط به ، ومنها ما هو موجود داخل نفسه ، فيتطور من فن الفرانكو - آراب الترفيهى الصرف ويخلع عنه قناع كشكش بك الذى كان يهدد بالانحصار والذبول ، ثم يتقدم الى رحابة الكوميديا الانتقادية عن طريق الاقتباس من المسرح الفرنسى ، وهى الخطوة الجريئة التى ضمنت أن يظل اسمه باقيا حتى الآن فى حقل الكوميديا المصرية .

ولو ألقينا نظرة على بعض ما قدمه الريحانى من مسرحيات منذ أن خلق شخصية كشكش بك حتى وفاته فى عام ١٩٤٩ ، لوجدنا خطا واضحا من التطور يبدأ بالمتواضع ثم ينتقل الى الحسن فالاحسن ، مع خط مصاحب من الذبذبة والارتداد كان يصيب هذا الفنان الكبير عقب كل صدمة مادية ، أو فنية .

وكان الريحانى فى تطوره على طول هذا الخط العام يحمل معه دائما عنصرين أساسيين : الكوميديا الشعبية كما عرفها من ارث الكوميديا المرتجلة وكوميديا الفصل المضحك ، والكوميديا الاوروبية التى استطاع أن

يحصل على بعض من نماذجها المتفاوتة الحظ من الجودة عن طريق معرفته بالفرنسية ، مضافا الى هذا كله أثر من الف ليلة والادب الشعبى عامة ، حمله اليه بديع خيرى ، شريكه فى التمصير الخلاق .

وبين هذين القطبين الكبيرين : الكوميديا الشعبية والكوميديا المترجمة ظل فن الريحانى يتأرجح ، حتى استطاع أخيرا فى أوائل الثلاثينات أن يثبت فى مجال الكوميديا الانتقادية الممصرة عن أصول فرنسية .

***

فى عام ١٩١٦ ، وعلى مسرح « الابيه دى روز » أخرج نجيب الريحانى سلسلة من المسرحيات القصيرة ، استهل بها اللون المعروف بالفرانكو - آراب .

بدأت السلسلة بأسكتش : « تعالى لى يا بطة » وفيه يظهر كشكش بك لاول مرة فى الموقف الذى أصبح من بعد تقليديا فى كوميديا الفرانكو - آراب ، وهو موقف العمدة المنتفخة محفظته بالمال ، وسط باقة من الراقصات الحسان يداعبنه ويغازلنه وأعينهن على محفظته .

ويلخص الريحانى هذا الاسكتش بقوله : ان الراقصات يستولين على مال العمدة كله ، ويتركنه على الحديدة ، ومن ثم يعود الى قريته وهو يعض بنان الندم ، ويقسم باغلظ الايمان أن يثوب الى رشده ولا يعود الى ارتكاب ما فعل .

وقد كان هذا الاسكتش ايذانا بسلسلة متصلة من الاسكتشات والمسرحيات القصيرة ، تدور كلها حول مغامرات كشكش مع الحسناوات الاجنبيات فى ملاهى القاهرة

وقد أضاف الريحانى فى الاسكتش التالى « بلاش أونطه » تابعا خاصا للعمدة المهزار ، هو الخفير زعرب ، ثم أتبعه بأسكتش آخر عنوانه « بكره فى المشمش » ،

ومن ثم توالت الاسكتشات ، وتوالى نجاحها ، مما دفع الريحاني الى الاستعانة بجهود المؤلف أمين صدقي الذى اقتبس له من المسرح الفرنسى مسرحية «خليك تقيل»(١)
تدور أحداث المسرحية حول كشكش بك ، وخليلته الفرنسية « تريز » التى يحبها بينما تعرف هى غيره من الرجال ، تعرف المليونير الفرنسى : دارفيـــل ، الذى يوصلها اليه « ديش » الوسيط الفرامى .

وحين يضبط كشكش بك خليلته مع الوسيط «ديش» تقنعه هذه بأنه طبيبها ، وتتودد اليه بالغناء والغزل ، وفجأة تدخل أم شولح ، حمـــاة كشكش بك السليطة اللسان ، الوعرة الطباع ، فيخفى كشكش بك عشيقته وخادمتها على هيئة مقعد ويقعد عليهما امعانا فى التخفى

وفى مرة ثانية يضبط كشكش بك العشيقة مع حبيبها دارفيل فى مسكن العشيقة ، بصحبة الوسيط «ديش» وفى هذه المرة تزعم تريز ان دارفيل هو ابوها ، ولـكن هذا لا ينطلى على العمدة ، الذى يأمر تابعه زعرب باعطاء الرجلين « علقة جامدة » ، وهنا تدخل أم شولح فجأة كعادتها ، فيهرب الجميع عدا دارفيل الذى يختفى فى دولاب ، وحين لا تجد أم شولح أحدا ، تقرر أن تختفى فى الدولاب ذاته ، كى تتجسس على كشكش بك .

ويعـــود كشكش بك ليبحث عن حمـــاته ، ويفتـــح الدولاب ، فيخرج منه دارفيل وهو يطلب النـــجدة ، بينما تضربه أم شولح على مؤخرته .

(١) اعتمدت فى الحديث عن هذه المسرحية ، وكلتا مسرحية : « هز يا وز » وأوبريت : « حمار وحلاوة » على ما ورد من تلخيص لهـذه الاعمال الثلاثة فى دراسة قامت بها الســـــيدة ليلى أبو سيف لمسرح الريحانى ، ونالت بها أجازة الماجستير من الجامعة الامريكية بالقاهرة.
وتعتبر دراسة السيدة ليلى أبو سيف من أكثر الدراســـات فهما لكوميديا هذا الفنان الكبير .

وقبل أن تتهم أم شولح زوج ابنتها بالخيانة يقول لها هذا : « جئت لتضبطينى مع السيدة وقد ضبطتك أنا مع السيد » .

وتنتهى المسرحية وقد انتصر كشكش بك على أعدائه جميعا .

وقدم الريحانى لامين صدقى أيضا مسرحية « هز يا وز » ، وأحداثها تدور حول أب فرنسى اسمه « ايزيدور » ، له ثلاث بنات . فى المنظر الاول ، يعلن ايزيدور لبناته أن عمدة مصريا ذا ثروة سيحضر بعد قليل ليخطب احداهن ، وتحتج واحدة من البنات بأنها تحب شابا فرنسيا اسمه كلود ، وقد خطبها لنفسه ، فيأمرها الاب بأن تنساه ، لانه معدم .

وفى المنظر الثانى يأتى ممثل ليخطب بنتا ثانية ، فيطرده الاب ويخرج هذا غاضبا وهو يزعق بالطريقة التمثيلية التراجيدية المعروفة عن المسرح الجاد فى ذلك الحين

وفى المنظر الرابع ، يدخل العمدة الغنى ، واسمه « بجر بك » ، فتستقبله الخادمة الفرنسية ليز ، وتدور محاولة الحوار بالعربية فى مقابل الفرنسية ، ويترك العمدة بطاقته ، حين يعلم بخروج السيد ، ويعد بأن يعود .

فى المنظر الخامس يبدو ايزيدور وهو يقرأ خطابا من وسيط زواج نعلم منه بثروة العمدة « بجر بك » ، وتحاول الخادمة أن تجعله ينصت لها ، ويتسلم البطاقة وحين يعلم ايزيدور أن « بجر بك » قد جاء وذهب يندب حظه ويلوم الخادمة بطريقة تمثيلية وحين يعلم أنه سوف يعود يلجأ الى الطريقة التمثيلية ذاتها لاعلان فرحه ويهجم على الخادمة يقبلها وهنا تدخل زوجته وبنته .

فى المنظر السادس : يتخلص ايزيدور من مأزقه بأن يعلن بالصوت العالى ان بجر بك موشك أن يصل ، ثم يأمر بناته بأن يداعبنه ويغازلنه ليسحرنه عن نفسه .
المنظر السابع : نعرف فيه ان العمدة قد وصل ، وتخرج ليز لاستقباله .
المنظر الثامن : يصل العمدة ، ولكنه كشكش بك ، وليس بجر بك ، تحييه البنات بأغنية لطيفة ، على زعم انه بجر ، ويبالغن فى مراسم استقباله ، يعجب كشكش ويتحادث مع زعرب جانبيا ويلى ذلك سوء تفاهم لغوى فكلمة الـ rose تصبح الرز ، وحين يعود كلود ، خطيب البنت وينادي كشكش : بجر ، يأمر كشكش زعرب بضربه لانه يقول له : يا بجر (يا بقر) .

ثم تدخل أم شولح ، ويخفى كشكش وزعرب نفسيهما ويضربان أم شولح من الخلف كلما حانت فرصة ، يظهر بجر بك ، فتظنه أم شولح كشكش وتضربه ، ثم تتعاون الاسرة كلها فى سبيل طرد أم شولح .
المنظر التاسع : فيه تبادل للاهانات بين بجر وكشكش لان كلا منهما ينافس الآخر فى الغرام ، ويتبين كل منهما ان الآخر عمدة مثله فيتصالحان ، ويتزوج كل من واحدة من بنات ايزيدور ، ويترك بجر لكشكش أن يختار أولا

هذان مثلان مما كان يعرضه الريحانى فى « الابيه دى روز» عامى ١٩١٦ و١٩١٧ ، وفيهما نتبين المصدرين الرئيسيين لكوميديا الريحانى — فالواقع الشعبى المصري والمسرح الهزلى الفرنسي ، يغذيان هذه الاعمال الباكرة جنبا الى جنب ، كما ظلا يفعلان الى النهاية .

ولسنا محتاجين للوقوف طويلا عند هذه النماذج ، فيما عدا تسجيل بعض الملاحظات العامة ، ذلك أنه ستعرض لنا فرصة أوسع للحديث التفصيلى عن كوميديا

كشكش بك ، حين نعرض بالتحليل لمسرحية كشكشية تمثل أصدق تمثيل هذا اللون المتميز من الكوميديا الهزلية ، ونعنى بها مسرحية « جنان فى جنان » التى اخرجها الريحانى فى عام ١٩٢٧ ، وعاد فيها مضطرا الى جبة كشكش بك ولحيته ومسبحته ، بعد أن تعثرت جهوده السابقة على هذا ، لتطوير فن الكوميديا فى مصر

يكفى أن نسجل هنا ان العائلة الكشكشية قد اكتملت بظهور التابع زعرب ، والحماة أم شولح ، والصديق الشيخ ينسون ، والقواد نصف المتفرنج ابو الدبل ، الذى ظهر فى مسرحية كشكش بك فى باريس ، ثم عاد للظهور من بعد فى مسرحية « جنان فى جنان » .

كذلك نقف وقفة قصيرة عند بعض نماذج الاوبريت التى قدمها الريحانى بالاشتراك مع امين صدقى عام ١٩١٨ ، وبديع خيرى ابتداء من عام ١٩١٩ .

ففى عام ١٩١٨ قدم نجيب الريحانى أوبريت : حمار وحلاوة ، من تأليف أمين صدقى ونجيب الريحانى ، وفيها يتناول الريحانى — ربما للمرة الاولى — موضوعا كوميديا سياسيا ظل يخايله منذ تلك اللحظة حتى أواسط الثلاثينات ، حين أخرج كوميديته الناجحة : « حكم قراقوش » بالاشتراك مع بديع خيرى — موضوع الرجل الفقير ذى المطامح والتطلعات ، الذى ينظر حواليه فلا تعجبه الاحوال ، فيود — من صميم قلبه — لو كان فى امكانه أن يعيد تشكيل الاشياء .

فى « حمار وحلاوة » يحلم كشكش بك ، وصديقه الشيخ ينسون — بعد جلسة حشيش — بأن كشكش قد أصبح ملك مصر وان الشيخ ينسون صار رئيسا للوزراء

وتدخل على الملك ورئيس الوزراء طوائف الشعب المسحوقة ، كل له شكواه ومطالبه : الفسالات ،

والسماكون ، والجزارون ، والحشاشون ، كل جمع يأتى ليعرض شكواه فى أغنية .

ويستمع كشكش بك ووزيره الاول الى هذه المطالب ، ولكنه لا يملك أن يفعل بازائها شيئا ، فالعين بصيرة ، واليد قصيرة .

ثم ان هذا كله ليس الا حلما .

هذه المسرحية الغنائية التى وضعها الريحانى تقليدا متعمدا لمسرح الكسار ، تسجل بدء اهتمام الريحانى بالوضع الاجتماعى المحيط بطريقة كوميدية خفيفة ، لا تنقد هذا الوضع نقدا مباشرا ، وانما تعتمد فى النقد على « عرض الحال » وتركه يتحدث عن نفسه وهى طريقة باقية الاثر مع ذلك ، لانها تتسرب الى نفس المتفرج وتصل الى لاواعيته وهو لا يحس بأن أحدا يعظه أو يوجهه ، وقد وصلت هذه الطريقة الى أكبر درجات فاعليتها حين انضم الى فن الريحانى التمثيلى أزجال بديع خيرى المعطرة بروح الشعب ، المتدفقة بدمه الحار ، وألحان سيد درويش التى قطرت روح الشعب تقطيرا ، وسكبتها فى ألحان كلها صدق فى التعبير ، وحب طبيعى متدفق لابناء الشعب .

تعاون الثلاثى الكبير على اخراج مسرحيتين استعراضيتين ، الاولى هى « ولو » التى تتبع الخط الاجتماعى ذاته الذى وجدناه فى «حمار وحلاوة » وهو عرض طوائف شعبية على المسرح ، تشكو حالها وتطالب بالانصاف .

كتب بديع خيرى ، ولحن سيد درويش :

يعوض الله ، يهون الله ، ع السقايين
دول غلبانين ، متبهدلين ، م الكبانية
خواجاتها جونا ، دول بيرازونا ، فى صنعة أبونا

ما تعبرونا يا خلايق .
وكتب بديع خيرى ، ولحن سيد درويش :
نبين زين ، ونخط الودع ..
وندق لكم ، ونطاهر ..
ونحبل اللى ما تحبلشى ..
ونفك كمان اللى تشاهر ..

وكانت المسرحية الثانية هى « اش » وفيها يتقدم الخط الاجتماعى شيئا ما ليصبح قصة مسرحية أو يكاد .

فهذا كشكش بك قد خسر نقوده كلها فى القمار ، واضطر الى الاقتراض بالربا من خواجه يونانى لئيم ، ويعجز كشكش عن الدفع بالطبع ويتهدده خطر بيع أملاكه فى المزاد ، ولكنه يرث ـ فى آخر لحظة ـ ثروة تخلصه من متاعبه .

وقد اتبع نجيب وبديع فى هذه المسرحية الاسلوب الفنى ذاته من تقديم اغنيات متعددة تشرح حال فئات شعبية مختلفة ، مثل جامعى الاعقاب ، وكتبة المحاكم ، ونسوة شعبيات يتقدمن بطلب الافراج عن أولادهن الذين دعوا للتجنيد .. الخ .

وضمن فن سيد درويش لهذه الاغنيات أن تصبح شعبية حقا ، وأن تمتد فتشمل البلاد كلها ، وخاصة لحن : « يا ابو الكشاكش كان جرى لك ايه يا هلترى؟ دقنك شابت فى المسخرة وأمور الفنجرة ؟ » كذلك عمل الثلاثى : نجيب ، وبديع ، ودرويش ، على الاستجابة الى شعارات الحركة الوطنية اذ ذاك فأنشأوا لحن سياس الخيل ، وفى ختامه يقول السياس :

لا تقوللى نصرانى ولا مسلم
يا شيخ اتعلم

اللى أوطـــــانهم تجمعهـم
عمـــــر الاديان ما تفرقهم

وهو الاسلوب ذاته الذى اتبعه الثلاثى فى المسرحيتين الباقيتين من مجموعة المسرحيات التى تعاون أفراده على اخراجها : مسرحية « ولو » ومسرحية « رن » .

وفيها تختلط الاعيب كشكش بك وأفانينه وحماقاته وهذره مع النساء بالاناشيد الوطنية والاجتماعية مثل لحن الحرية فى مسرحية « رن » الذى يدعو الى حب الوطن بالافعال ، وليس بالاقوال ، فلا بد من تصنيـع البلاد ، والتقدم للحاق بأوربا وامريكا فى هذا المجال .

ومثل لحن المتصبين فى المسرحية ذاتها الذى يدعو الى أن يقف العمال ضد مؤامرات الاستعمار الرامية الى الفرقة عن طريق الاديان ، ويؤيد حق العمال فى الاضراب ضد المصالح الاقتصادية الاجنبية ، بعد أن أصبح أفراد الشعب كما يصفهم اللحن :

عايشين فى وادى النيـل نشرب
بالعـدادات على مللى وسـنتى
من صـابون للملـح ومن سـكر
لتـرموايات لخواجـه كريانتى

ومن ثم يدعو اللحن الى التعاون والوحدة ، على لسان كشكش بك :

كشكش :

الحق كلـه على الاغنيـــا
احم ! .. يا فرحتنـا بكثرتهم
ملهيين فى « روزه » و « وسنية »
والسـيف نازل على أمتهم
امتى بقى نشوف قرش المصرى؟
يفضـل فى بلـده ولا يطلعشى

انتم بمالكم ، واحنا بروحنا
دى ايد لوحدها ما تصقفشي

وهكذا ، يتحول الريحانى بكوميدياه شيئا فشيئا من الهزل والهذر الى شيء من النقد الاجتماعى ، ونوع من مواكبة الاحداث السياسية والتحولات الاقتصادية التى كان مجتمع تلك السنوات الهامة يمور بها .

وقد مكن هذا الالتفات الى الواقع المحيط نجيب الريحانى من ان يتخلص — تدريجيا — من قناع كشكش بك ، ومن فن الفرانكو-آراب والمسرحية الاستعراضية عامة ، ويتحول الى المسرحية القائمة على قصة محددة وشخصيات مرسومة بعناية ، ومواقف بارزة ، وحوار قوى ذكى .

***

ونحن نلمح شيئا من هذا التطور الواعد فى مسرحية « أيام العز » التى قدمها الريحانى عام ١٩٢٣ حيث تتحول كثير من المواد الفكاهية والنمر المحفوظة المعروفة فى الكوميديا المرتجلة ، الى مسرحية من ثلاثة فصول تستمد مصادرها الفنية من ألف ليلة ومن شخصيات الكوميديا الشعبية عامة ، والكوميديا المرتجلة بصفة خاصة .

فى المسرحية موقف رئيسى تنبنى عليه الاحداث ، هو موقف العاشق نور الدين ، الذى يقاسى ويذبل فى صمت ، من تباريح غرامه بمحبوبته حورية ، ابنة القاضى ، ولا يجد سبيلا للاجتماع بها ، كما لا تجد هى سبيلا للقياه اذ انها بدورها تذوب فيه هياما .

ووالد نور الدين ، وهو تاجر ثرى ، لايدرى لماذا يحزن ابنه ويتشاءم ، ويتمنى الموت ، ولهذا فهو يشترى له جارية حسناء فصيحة اللسان عسى أن تسرى عنه.

وحول هذا الموقف الرئيسى تنبنى حوادث المسرحية

وكلها تجرى فى اتجاه تحقيق جمع الشمل بين نورالدين وحورية .

على أن ما يجرى فى المسرحية ليس هاما فى ذاته ، اذ أنه مجرد مجموعة من المناسبات تتيح لنمر الكوميديا الشعبية أن تتوالى ، وتثير ما هو مطلوب أن تثيره من ضحك ، وهذه النمر محفوظة ، معروفة خارج المسرحية جاهزة للاستعمال فى أى وقت وأى مناسبة ، وما على من يريد استخدامها الا أن يلوى عنق الحوادث فى مسرحيته حتى تقوم المناسبة التى تتيح استخدام النمرة الشعبية .

هذا نور الدين ، وقد استبد به الشوق لرؤية حبيبته حورية يتهيأ للقياها فى منزلها قبل صلاة الجمعة ، ويستدعى « المزين » كى يحلق له لحيته ، وبهذا تقوم المناسبة المطلوبة لتضمين النص نمرة كوميدية شعبية معروفة ، هى نمرة الحلاقة بأسلوب فيه كثير من التعذيب للزبون ، واهدار واضح لحقوقه فى الراحة البدنية ، دع عنك فى الزينة الواجبة ، يدور المشهد بين نور الدين وخميس المزين ، وصبيه :

نور الدين : من فضلك خليك مزين وبس ، أنا جايبك تحلق لى . مستعجل . ماعندبش وقت . فاهم ؟

خميس : على عينى ، انت حضرتك موش عاوز تحلق؟

نور الدين : ايوه .

خميس : خلاص ، حتنبسط ، نعيما مقدما ، الفوطه ياولد (يضع الفوطه بشدة حتى يتالم)

نور الدين : آه ! ايدك حا تخنقنى .

خميس : خليك صنديد ، قالوا فى الامثال : وجع ساعة ولا كل ساعة ، الرجل من يتحمل الاهوال ،

العسكرى من دول يخش الميدان . . .
نور الدين : ميدان مين وهباب مين ؟ احلق لى .
خميس : انت حضرتك مش بدك تحلق ؟
نور الدين : ايوه يا سيدى .
خميس : خلاص ، حاتستريح ، نعيما مقدما .
نور الدين : طيب ، بس من فضلك تشهلنى .
خميس : على عينى ، الصابون يا ولد ، (يطرطشه بالصابون) .
نور الدين : عينى ، عينى ، الصابون دخل فى عينى .
خميس : ما يضرش ، كلها نضافة ، أصل الصابون يا حضرة بيصنع من مادة رغوية .. أيوه الصابون .. من فوائد الصابون ..
نور الدين : انت حتشرح لى صناعةالصابون يا اسطى احلق لى من فضلك .
خميس : حاضر ، انت مش عاوز تحلق ؟
نور الدين : أيوه .
خميس : خلاص ، حتنبسط ، نعيما مقدما .

ولكن نور الدين لايقدر له أن ينبسط أبدا ، أنخميس يعلق القايش فى رقبته توفيرا للوقت ثم لا يلبث أن يتركه ويدخل فى مناقشة مضحكة مع عالم روحانى اسمه الشيخ على فى فوائد العلوم الروحانية ، وفى الاوصاف الفيزيقية للانسان ، التى يستدل منها على مزاجه النفسى ، ثم يروح يتحاور مع الشيخ على حول طبيعة نور الدين .
خميس : ملاحظ حضرتك المناخير دى ؟ !

على : ايوه يا اسطى ، المناخير دى تدل على ان صاحبها حبيب ومغرم صبابه ومتدهول فى عشقه .
خميس : لا ، ياعلامة ، ده ولا مؤاخذه يدل على أن

صاحبها قدامه سكة سفر .
على : السفر يكون اعوجاجه على الناحيــة اليمنى يا اسطى .
خميس : يمين ايه يافهامه ، الطرطوفه المسحوبة دى
على : دى مش مسحوبة دى مفطوسه .
خميس : دى مفطوسة يا جهبذ ؟ دى مطرطرة اهه .
نور الدين : يعنى يا اولاد الرفضى اعمل لى جنـايه وياكم النهاردة ؟ يا اسطى زفت ، يا هباب الطين ..
خميس : دى مفطوسه يا شيخ على ؟
نور الدين : لا اله الا الله .
على : مفطوسة ، مسحوبة ، ده شىء ما تفهمشى فيه حضرتك .
خميس : يعنى ايه من فضلك ؟
على : يعنى حضرتك حلاق خبير فى الدقون ، ضليع فى القصقصة ، لكن فى العلوم الـكبيرة ادراكك ده وادراك البهايم فى مستوى واحد .
خميس : بهايم .. انت حتوسخ ياشيخ على ؟ داهية تسمك من دون الجهابذة .
على : احترس يا حلاق ، يانتن ، يا قذر ، يامتطفل على موائد العلم .
خميس : هس ياجربوع ، يا أفضى من فؤاد أم موسى
على : انت حتطول لسانك ، يظهر انى حاقلع اللى فى رجلى و . . . .
خميس : ايه ؟ رجلك ؟ هيه وصلت لحد كده ؟ طيب هه (يجرى والقايش فى يده ومعلق فى رقبة نور الدين) قليل الحيا ما تختشيش .. راجل ندل .
نور الدين : يا مزين الـكلب رقبتى ! ؟
خميس : انت حضرتك مش سامع بيقول ايه .. ؟ اتفوه .

نور الدين : والله العظيم ، يا ابن اللاوندى ، أجلك يظهر انه حينتهى على ايدى .

خميس : ياسيدى ما تبقاش عصبى كده ، انت مش عاوز تحلق ؟ حتنبسط ، نعيما مقدما .

هذه النمرة معروفة فى الـكوميديا الشعبية ، وقد استخدم توفيق الحكيم جوهرها فى أوبريت «على بابا» التى كتبها عام ١٩٢٥ (بعد أيام العز بعامين) ، كما ظل يلجأ اليها فى مسرحياته التالية « الصفقة ، كل شىء فى محله » (١) .

كذلك ظهرت هذه النمرة ذاتها فىمسارح الصالات (٢) فى الثلاثينـات كما وردت آنفا ، مع حذف المناقشـة الروحانية الفيزيقية بين الاسطىخميس والشيخ على(٣) التى هى على الارجح اضافة الريحانى وبديع على النمرة التقليـدية .

ومعروف كذلك ان نمرة الحلاقة باسلوب كاريكاتيرى هى بعض البضاعة الكوميدية التى تتداولها المسـارح الشعبية فى العالم كله ، خاصـة كوميـديا المهرجين فى السيرك والـكاباريه .

***

وفى الفصل الثانى ، تستخدم المسرحية نمرة أخرى من نمر المسرح المرتجل ، وهى نمرة المراوغة ، وتقضى بأن يختبىء شخص ما تماما خلف شخص آخر ، ويتحرك وراءه بمثل حركاته ، اذا دار ، دار معه ، وأن أتجه

---

(١) راجع كتابى : توفيق الحكيم : فنان الفرجة وفنان الفكر .

(٢) استمعت اليها من اذاعة الدولة ، وكان يقوم بدور الحلاق الممثل الشعبى عبدالنبى محمد .

(٣) فى فيلم « حمانى ملاك » . بطولة اسماعيل يس ومارى منيب « وهو كنز ثمين لمن يريد دراسة الكوميديا الشعبية » تنويع على هذه النمرة . فالحلاقة البدائية الكاريكاتورية تجرى لرجل ميت . والنمرة تستخدم تعليق القايش فى رقبة الزبون !

يمنة أو يسرة فعل مثله ، وهكذا يصبح الشخص الآخر ملحقا بالاول ، فلا يستطيع أحد من الموجودين أن يتبين وجوده .

وفى مسرحية « أيام العز » تجرى النمرة على الوجه التالى :

يدخل خميس الحلاق ، ونور الدين ، المتخفى فى زى صبيه ، مكان الحريم فى بيت القاضى . نور الدين يسعى لمقابلة حبيبته ، يتبين خميس هذه الحقيقة ويثور ويصبح من الواجب خداعه ، حتى لا يثير فضيحة ، فهو يخشى أن يداهم القاضى الجميع ، ولهذا يهدد بالاستغاثة بصوت عال ، وهنا يطلب نور الدين من الوصيفة كهرمانة أن تأتى بسيدتها حورية ويتعهد لها باسكات خميس والتخلص من أذاه ، بحيلة مناسبة .

ومن ثم تدخل حورية وتختفى وراء نور الدين ، بحيث لايراها خميس ، ويجرى بين العاشقين غزل غير مباشر ، حين يقص خميس على نور الدين ماجرى لاخوته السبعة من مآس مع النساء فيتدخل نور الدين بالتعليق الغرامى الموجه فى حقيقته الى حبيبته حورية ، ولاتملك هذه نفسها من التأوه بين الحين والحين ، مما يثير خميس ، ويثير معه الضحك .

وهذا هو المشهد : يأمر نور كهرمانة بأن تستدعى سيدتها فتقول :

كهرمانة : طيب .. والمنيل ده ؟

نور الدين : مالكيش انت دعوه ، أنا حادهلره ، (مخاطبا خميس) من حق ، انت ماكملتليش الحكاية اللى كنت ابتديت لى فيها .

خميس : آه ، من حق ، احنا كنا وصلنا لحد فين ؟

نور الدين : لحد اخوك الخامس ما كان قاعد ينتظر

مجيء حبيبته .

(تدخل حورية وتختبىء وراء نور الدين هى وكهرمانة) روحه ، حياته ، مهجة قلبه ، مستنيها على نار .

خميس : مضبوط ، شويه وراحت داخله عليه .

نور الدين : ايوه دخلت عليه وهوه مش عارف نفسه ان كان صاحى والا بيحلم ، وقال لها ياحبيبتى ، يانور عينى ، يامهجة فؤادى ، اعبدك ، أبيع حياتى عشان نظره زى دى .

خميس : ديهدى ، ديهدى ، وانا حا اقول ايه بقى ؟

نور الدين : لا ، لا ، كمل .

خميس : اكمل ايه بقى ... يا اخى كمل انت .

نور الدين : لا والنبى لتكمل أنت .

خميس : نهايته ، هيه شافته بالصفة دى اتنهدت

حورية : (من خلف نور الدين) آه .

خميس : ديهدى ، والآه دى جاتنا منين بقى ؟

نور الدين : ايه ، مالك ، ماتكمل .

خميس : انت ماجتش فى ودنك حاجة ؟

نور الدين : حاجة أيه .. ياشيخ ؟ كمل كمل .

خميس : نهايته ، اتنهدت ، وبعد ما اتأملت فى وشه شويتين ، جت تكلمه قام خنقها العياط ، وفضلت .. اهىء اهىء .

حورية : اهىء ، اهىء ، اهىء .

خميس : ديهدى ! اهىء ازاى بقى ؟ طيب والنوبة دى مش سامع حاجة برضه ؟

نور الدين : أبدا .

خميس : ابدا ، يعنى اكون اتجننت ؟ دانا سامع التمثيل بودنى .

نور الدين : ياعم خميس ايه التهيؤات دى ؟ كمل يا اخينا .

خميس : أبدا ، أبدا ، لازم فى الامر سر .

نور الدين : مالك بس ياعم خميس ؟ انت استعطيت حاجة النهاردة ؟

خميس : حتة افيون كده ما تجيش وقيه ، بس خلينى اشوف فيه ايه وراك ؟ (حركات) (١)

نور الدين : افيون ؟ يا اخى قول كده ، افيون ؟ اعوذ بالله منه ، ياحفيظ ! افيون ؟ لا ، لا ، لا ، ما بقاش الا الافيون! اف! افيون ؟ شفتش حاجه ياسيدى؟

خميس : حاشوف ازاى وانت عامل لى زى الاراجوز!

نور الدين : يا اسطى كمل ، ربنا يتوب عليك من الهباب الافيون ده ، اتنهدت وعيطت وبعد ما عيطت.. ماتكمل يا اسطى ..

خميس : وبعد ماعيطت ، فضلو يشكو الغرام لبعض هيه تقول له ساعة ماعينى تشوفك يبقى قلبى بيدق زى الدربكة ، يقوم هوه يقول لها : وانا راخر ساعة ما اشوفك قلبى يخبط زى الوابور (يقلد الوابور) (٢) ، تغير كهرمانة محلها بمحل نور الدين (٣) والله عال ، انا عامل وابور وابن الخنزير ده مشغل النفس .

كهرمانة : ماتكمل يا اسطى .

خميس : اكمل ايه بقى ؟ الحقى التصادم اللى وراكى

كهرمانة : تصادم ايه يا اختى؟ انت اتجننت يا اسطى!

خميس : اوعى من على الرصيف يابنت الرفضى .

---

(١) نلاحظ هنا اعتماد المسرحية على أسلوب الكوميديا المرتجلة فى ترك الباب مفتوحا أمام الممثل كى ينتقى من مخزن النمر الكوميدية الثابتة ما يستطيع استخدامه تعبيرا عن الموقف الحالى

(٢) تقليد الوابور نمرة معروفة فى المسرح المرتجل .

(٣) كى يخلو له الجو « للتعامل » مع حبيبته !

حورية : يادهوتى (تخرج هاربة) .

نور الدين : الله ، الله ، مالك ؟ جرى لك ايه بس ؟ ماتكمل .

خميس : اكمل ازاى بس ؟ ده القطر لسه قايم اهه يا ابن الـكلب (١) .

كهرمانة : يا اسطى خميس فوق لنفســك ، متش كده .

خميس : بس بقى يا قلم الاشارات يا بنت الصرمة .

نور الدين : بقى يا اخينا برضك داخل فى مخك انى باستلبخك للدرجة دى ؟ اتكلم مع واحدة فى وجودك ؟ أمال انت واقف بتعمل ايه ؟

خميس : با اعمل ايه ؟ بأشر لك على التصريح يا ابن الرفضى (٢) .

واوضح من هذا ـ على وضوحه الشديد ـ فى الدلالة على مدى استناد المسرحية على نمر المسرح المرتجل ، ما نجده فى الفصل الثالث من استخدام لنمرة مشهورة فى الـكوميديا المرتجلة .

تستخدم هذه النمرة حين يقع أحد اشخاص الفصل المرتجل « كامل » مثلا فى موقف صــعب ، كأن يعين حارسا على شخص مشاغب واســع الحيلة ، لص أو عاشق ، فيلجأ المشاغب أو اللص الى حيلة محدده وهى طلب السماح له بالنوم ويتثــاءب المرة بعد المرة حتى تنتقل عدوى التثاؤب الى حارسه « كامل » ، فلا يلبث أن تغشاه ســـنة من النوم ، وهنــا ينتفض اللص أو العاشق واقفا ويهرب .

---

(١) نفس الموقف والنبرة والكلام الذى يستخدمه كامل فى الفصول المرتجلة فى مداهمة العاشقين . خصوصا يا ابن الكلب .

(٢) تلاحظ القافية .

يحدث هذا فى فصل : ملعوب الـكاس (١) ، حين يفر العاشق من كامل بهذه الحيلة ذاتها ، وفى فصل : سنبل (٢) ، حين يفر اللص من كامل بنفس التكنيك .

وفى مسرحية « أيام العز » يستخدم الاسطى خميس الحلاق هذه الحيلة ، كى يفر من قاطع الطريق سرحان. بعد أن ألقت به حوادث الفصـــل الثـــالث من دهاليز القصور الى الصحراء والجبال ـ ما يسميــه المسرح المرتجل : الخلاء (وهذا الانتقال ذاته هو أحد تقاليد ذلك المسرح) .

خميس الان فى قبضة سرحان قاطع الطريق ، الذى اتهمه زورا بانه يحب زوجة رئيس العصابة وذلك كى يخفى حبه هو (أى حب سرحان) لهذه الزوجة .

وبعد ان يدغدغ أعصاب خميس الجائع بمنظر أوزة محمرة يدعوه لاكلها ثم يرفعها من أمامه ، يجرى بين الاثنين المشهد التالى :

سرحان : الا قول لى يا قتيل الحب ، يامفرم ، انت عندك شك فى ان عمرك راح ؟

خميس : لا ، شك ازاى ؟ هوه اللى يشوف خلقتك دى يبقى عنده أمل فى الدنيا تانى ؟

سرحان : بتعشق بسلامتك ، واقع فى حب عقيلة حضرتك ؟

خميس : لا ، والله ياسيدى ، انا كنت واقع فى حب الوزة.

سرحان : لا وعامل لى مدردح قوى وصاحب خبرة عظيمة ..

خميس : . . . الله لا يكسبك ، معندكوش مخده ؟

---

(١) ، (٢) ـ كتاب : الكوميديا المرتجلة ص ١٦١ ، ص ٢٢٠ على التوالى .

سرحان : ايه ؟ تنام ؟
خميس : امال لا اكل ولا نوم ؟
سرحان : مخدة ؟ عامل لى مترهف قوى ؟ لازم مخدة ؟ طوبة ما تنفعشي ؟
خميس : طيب طوبة تحت دماغى ، لكن حاتفطى بايه ؟
سرحان : حتتفطى بالكفن وتنبسط ٢٤ قيراط ، ولا تحس ببرد ولا بحر .
خميس : امرنا لله ، حسبنا الله ونعم الوكيل (يتثاءب) لو اعرف أنيمه !
سرحان : هس ، اقفل بقك ، تتجرأ بدون استئذان وتتاوب ؟
خميس : ايه .. لازم آخد تصريح عشان اتاوب ؟ (يتثاءب)
سرحان : يا بارد (الاثنان يتثاءبان) ده حيوخمنى والا ايه ؟ يا أخى ديهدى ، تعرف لما تتاوب من هنا للصبح (يتثاءب خميس فيتثاءب معه سرحان) هوه أنا من اللى يكبس عليهم النوم (يتثاءب خميس وسرحان أيضا) .
خميس : ياسلام ، قد ايه النوم لذيذ ! اما لو تغفل عينيه شوية (يتثاءب)
سرحان : ايه ؟ معلهش نام انت (يتثاءب) أنا مفتح عينيه ، اوع تكون فاكر انى غفلان عنك (يتثاءب ثم ينام رويدا ثم يسمع شخيرهما) .

وبعد محاولات من خميس يصحو خلالها سرحان أكثر من مرة ثم يعود للنوم ، ينجح خميس فى تجريد قاطع الطريق من سلاحه ، ويلجئه للهرب .

وتنتهى مسرحية « أيام العز » بموقف تقليدى عريق

فى انتمائه للمسرح المرتجل ، وفى الحوادث السابقة التى تؤدى اليه .

تهاجم عصابة من اللصوص بيت القاضى ، انتقاما من شدة أحكامه ، فتنهب الثروة وتسبى النساء ، ويكون بينهن حورية حبيبة نور الدين وجاريتها ليلى .

ويأتى القاضى بمفرده ليطمئن على حريمه ، بعد أن يوصى فرقة من الجنود بأن تتبعه وتهجم عند سماعها أول طلقة ، غير ان القاضى يقع فى كمين ، ويصبح أسيرا للعصابة .

ولا ينقذ الجميع من المآزق الا ظهور خميس الذى يطلق طلقة من الفدارة التى سحبها من سرحان ، وعلى الفور تطبق العساكر على اللصوص ، وتنتهى المسرحية بمشهد الزواج المزدوج التقليدى ـ نور الدين يتزوج من حورية ، وخميس يتزوج من جاريتها ليلى .

وهو مشهد يتكرر كثيرا فى فصول الارتجال ، حين يخرج الملك أو ابن الملك للصيد أو الحرب ومعه دائما خادمه المضحك كامل ، فيقعان فى الاسر ، وينجوان بطريقة أو بأخرى ، ثم يتزوج ابن الملك من محبوبة الفؤاد ، وتكون جاريتها من نصيب كامل .

وواضح مما تقدم ان المسرحية لا تقترض المواقف ، والنمر وحدها من مسرح الارتجال ، بل تتعدى هذا الى الشخصيات ، فتستعير ثنائى الامير وخادمه ، أو المعلم وخادمه ، أو الضابط وخادمه الى آخر التنويعات التى نجدها فى مسرح الارتجال ـ تستعير ثنائى الامير وخادمه ، فتعطى ابن التاجر دور الامير ، وتعطى الحلاق دور الخادم المضحك .

على أن كوميديا الريحانى ـ كما رأينا ـ تضيف أشياء الى فاصل المسرح المرتجل ، تضيف شيئا من

التفكير فى بعض المواقف ، وتحشو بعضها بالحوار الجيد وبالضحك الممتاز ، وتنأى بنفسها عن الحركات الجسدية الداعرة والالفاظ البذيئة التى تتسرب الى الكوميديا المرتجلة فى أكثر من موضع ، ولا تحتفظ من عناصر الكوميديا الخشنة الا بمناظر الردح ، والسباب .

***

فى هذا العام ذاته ، أخرج الريحانى مسرحية هامة أخرى هى « البرنسيس » . كانت « البرنسيس » أول مسرحية هامة يخرج فيها نجيب الريحانى عن شخصية كشكش بك ، ويؤدى الدور الذى أصبح معروفا به فيما بعد : دور الرجل الفلبان ، الشهم ، الذى يتمسك بقيم الشرف مهما كانت المغريات ، ولا يرضى بديلا بوضعه ومكانه بين صفوف الشعب .

وهو فى هذه المسرحية يؤدى دور مفن بائس ، يعزف على القانون اسمه حسنين ، متزوج من بنت بلد فقيرة مثله اسمها عيوشة .

ويدعى حسنين الى الغناء فى قصر أحد أولاد الذوات وتصر عيوشة على مصاحبته ، وهناك يقع صاحب القصر فى غرام عيوشة ، بينما تحيط النساء الجميلات بحسنين يداعبنه ، ويغازلنه ، مما يسبب سوء التفاهم بين الزوجين ، فتستجيب عيوشة لرغبة صاحب القصر كاظم فى الزواج منها ، ويصغى حسنين لاغراء الامريكية الثرية « مس جاكسون » له بمصاحبتها الى أمريكا بعد الزواج منها .

وبالطبع لايتم هذا الزواج المزدوج ، بل يعود الزوجان كل للآخر فى آخر لحظة ، بعد أن لقنتهما الاحداث درسا واضحا : وهو ان كلا منا له طبقة لا ينبغى أن يخرج عليها ، صعودا أو هبوطا .

هذه المسرحية الهامة حقا من وجهة نظر الدارس

لـكوميديا الريحانى ، تسـجل صـورة واضحة لهذه الـكوميديا وهى تتطور عبر كوميديا الفرانكو ـ آراب ، وفنون الاستعراض ، وكوميديا المسرح المرتجل ، الى كوميديا النقد الاجتماعى التى انضجها الريحانى وبديع خيرى فيما بعد .

ورغم ان كشكش بك عمدة كفر البلاص ، لا يظهر فى المسرحية ، الا ان حسنين المفنى يرث موقفه التقليدى بين باقة من الحسان يعاتبنه ويضاحكنه ويضحكن منه .

والنص يتحدث عن لحية للمفنى ، فكأن كشكش قد نزل عن الجبة ولم ينزل عن الموقف واللحية ، غير ان هذا هو مجرد ارتباط شكلى بكشكش ، مجرد الشرنقة الفارغة التى ثقبتها الفراشة وخرجت منها خلقا جميلا آخر . ويدخل فى باب الارتباط الشكلى أيضا الاغنيات التى ترد فى المسرحية والتى يشترك فيها كل من حسنين وعيوشة على شكل ديالوجات قريبة الشبه بالديالوجات التى كان يلقيها حسين المليجى واحدى زوجاته فى صالات اللهو ، خلال الثلاثينات .

كذلك ترتبط المسرحية عن طريق الحوار المختلط ، بمسرحيات الفرانكو ـ آراب ، فهناك حوار بالفرنسية والانجليزية يدور بين بعض الشخصـيات المتفرنسة ، والاخرى الامريكية ، كما ان هذا الحوار يتخذ وسيـلة لاستنباط الفكاهة حين يلقى امام اناس من أفراد الشعب ـ مثل الدادة ـ لا يفهمونه ، أو مثل حسنين وعيوشة ، اللذين يتراوح موقفهما بين استنكاره واستعماله ، وفى الحالتين تنشأ الفكاهة أيضا .

كذلك تستـعير المسرحيـة نمرة معروفـة من نمـر الـكوميديا المرتجلة ، وهى نمرة العفريت ، الذى يطلع لواحد من الشخصيات فيبث فى قلبه الرعب ، وتصبح

ردود الافعال التى تصدر عن هذه الشخصية مصدرا للفكاهة عند بعض طبقات النظارة ، فضلا عن الامتـاع البصرى والنفسى الذى يحدثه ظهور العفريت .

على ان المسرحية تنتمي ــ من الجانب الآخر انتماء واضحا الى الـكوميديا العالمية ، وبالذات الى مسرحية « بيجماليون » التى كتبهـا برنارد شـو ما بين عامى ١٩١٣ ـ ١٩١٤ ، بينما كتبت مسرحية « البرنسيس » عام ١٩٢٣ .

فى مسرحيـة الريحانى ــ بديع ، يتفق ابن الذوات كاظم مع بنت البلد عيوشـة ، زوجة عازف القـانون حسنين ، على أن تتظـاهر بأنهـا وليـة عهد مملـكة « مناغوليا » ، ثم يقدمها لضيوف له كانوا يحضرون حفلا فى قصره ، بعد أن يوصيها بأن تتمسـك بكلمات معينة لقنها اياها ، ولا تخرج عنها حتى لا ينفضح أمرها:

كاظم : بقى شوف يامزيزتى ، ما تتكلميش الا عنـد اللزوم ، وبطلى كلمة : يوه ، قطيعه ، يادى النايبة ، بلا نيلة .

عيوشة : يوه قطيعـة ، امال حا اقول ايه ؟ يادى النايبة ، !

كاظم : لما حد يكلمك ما ترديش عليه الا بكلمة واحدة، مثلا : ايوه ، لا ، مرسى ، بردون ، فهمتى ؟

عيوشة : فهمت ، ايوه ، لا ، مرسى ، بردون .

مارسين : وسمو البرنسيس جايه مصر لوحدها ؟

عيوشة : ايوه ، لا ، مرسى ، باردون .

كاظم : يادى الفضيحة ! (مخاطبا الحضور) سمو البرنسيس جايه لوحدها ، ايوه جايه متنكرة ، بصفة غير رسمية .

فهذا الموقف وثيق الصلة بالاتفاقية التى يعقدها هيجنز

مع اليزا دوليتل فى مسرحية برنارد شو ، وتقضى بأن تتحدث اليزا فى الجو فقط ، وبكلمات محددة عينها لها ولا تخرج عنها أبدا .
ثم يقدم هيجنز فتاته الى ضيوف أمه ، فيسألها هؤلاء عن الجو ، واذ ذاك « تكر » لهم النشرة الجوية التى حفظتها عن طريق هيجنز ، فلما تنتهى تعود الى لغتها الاصيلة ـ لغة شوارع لندن وحواريها ، وتتحدث عن أقاربها بما يفضح مركزها تماما تقريبا .

وواضح من هذا ان موقف عيوشة ـ كاظم ، هو تمصير مقصود لموقف اليزا ـ هيجنز .
كما أن مسرحية « البرنسيس » تلتزم هى أيضا بالخط الذى رسمه برنارد شو للتفريق بين هيجنز ودميته اليزا ، وتفضيلها الزواج من شاب أقرب اليها نفسيا واقتصاديا من هيجنز المترف ، المتعالى ، وان كانت المسرحية المصرية تضيف الى موقف عيوشة موقفا آخر لحسنين ، الذى هو دمية أخرى للأمريكية جاكسون ، وانما على مستوى الرجال .

فلعبة شد الحبل بين اليزا وهيجنز فى مسرحية شو ، تصبح لعبة مزدوجة فى البرنسيس ، كاظم يشد عيوشة ، وجاكسون تشد حسنين ، وفى النهاية يعود كل الى مكانه الاصلى .
وقد أصبح موقف حسنين من تطلعات عيوشة الطبقية موقفا متكررا فى مسرحيات الريحانى ، نجده فى مسرحية « أموت فى كده » وسوف نناقشها حالا ، وفى مسرحية « حكاية كل يوم » التى تنتمى الى فترة النضوج .

الى جوار هذا نجد « مباريات الردح » التى ورثتها كوميديا الريحانى عن الكوميديا الشعبية بصفة عامة ، وعن الكوميديا المرتجلة بصفة خاصة ، وهذا هو أحد

مشاهد الردح الحار فى المسرحية .

تغنى عيوشة أغنية عن يمامة غزلة تحلم بعاشق يترضاها ويبذل لها « ألفين خيالى » (جنيه ذهب) حبا فى جمالها ، فيثور حسنين ، اذ يتبين ان الاغنية تصور افتتان كاظم الارستقراطى * بجمال عيوشة ، زوجته ، ويندفع يسب عيوشة بكلام منتقى يدخل فى صلب الاغنية ، فيبدأ بهذا مشهد الردح :

حسنين :

يمامه زى دى حقتهـا
كبريتـه ولشـعلل جتتها
اللايدة خانت جنسـيتها
منعول ابو فورمة سـقالتها

عيوشة : هس اخرس ، بلاش كلام فارغ .

مارسين : مالك ؟ ايه اللى جرى ؟

عيوشة : بقى مش سامعينه عمال يشتم اليمامة ؟

حسنين : طبعا اشتمها ، والعن أبوها ع السبحة ، يمامة زى دى ما عندهاش دم ، يمامة وقحة ، دى مش يمامة ، دى بومة ، دى حداية ، دى أم قويق ، دى بفبفانة ، دى ست دودو .

عيوشة : ست دودو فى عينك ، تطول لسانك عليها ليه ؟ ذنبها ايه هيه يا راجل يا قبيح .

حسنين : يمامة سـافلة ، يمامة منحطـة ، يمامة ما عندهاش تربية ، اسفخص على دى يمامة .

عيوشة : اسفخص عليك انت يا نتن يا جربوع يا دون يا صايع .

حسنين : شـاهدين على سـمو كريمة ولى عهـد مناغوليا ؟ ماردحتش أنا زى سموها ؟

عيوشة : طبعا أردح لك وأردح للى خلفوك كمان ،

اوعى تشتم اليمامة أنا با اقول لك اهه ، جوزها هوه اللى يستاهل ضرب الصرم .

حسنين : هيه اللى تستاهل ضرب البلغ القديمة .

عيوشة : فشر ، هوه اللى حقه الحرق .

حسنين : أبدا هيه اللى حقها الشنق .

الاثنين : (ينظر كل منهما للآخر) اتفوه بلا نيلة (١).

الىجوار هذا نجد الشخصيات التى أصبحت تقليدية فى كوميديا الريحانى : الشـابة الجميـلة ، الغزلة ، الدلوعة ، التى تضطر فى النهاية الى الاعتماد على صدر رجل واحد حنون ، أحبته طول الوقت ، رغم غزلهـا المتصل بغيره ، وتمثلها هنا عيوشة .

المراة الشعبية ، الطويلة اللسان ، التى تنصح أحيانا وتلدع أحيانا أخرى ، وتمثلها هنا الدادة ، وكانت فى المسرحيات السابقة والمسرحيات اللاحقـة حتى فترة النضوج تمثلها أم شولخ حماة كشكش بك ، ثم أصبحت مجرد حماة فى مسرحيات النضوج .

وأخيرا لحظات الـكوميديا الناعمة ، المبللة بالدموع ، التى تنبثق دائما فى مسرحيات الريحانى ، حين يغلب الغلبان على أمره ، ويضطر الى خلع قناع المـكابرة ، ويعرض جراحه على الناس ، فيهزنا ويثير منا الاشجان

هذا حسنين قد قرر أن يسـافر مع الامريـكية مسز جاكسون الى امريكا ، بينما أعلن كاظم خطبته لعيوشة على ضيوفه .

والاثنان ــ مع ذلك ــ محيران ، يود كلّ منهما لو عاد

---

(١) كان نجيب الريحانى على وعى تام بالقيمة الترفيهية للـــردح . فهو يقول لعثمان العنتبلى ، الذى لامه على خروج بعض المشاهد على أصول اللياقة ونبو الفاظها : « انآ معك .. ولكننى أريد أن استحوذ على عامة الجماهير ، وانتقم لها من كثير مما يضايقها . ولامانع من البحبحة قليلا ليضحك الناس » نجيب الريحانى ــ ص ١٠٠

للآخر ، لولا المكابرة ، والتمسك بالمظاهر ، اذ ذاك تاخذ عيوشة تتمسح كالقطة المحتاجة بحسنين وتحاول استدرار عطفه :

عيوشة : حسنين ، حسنين .

حسنين : حد بينده ؟

عيوشة : حسنين ، تعال هنا .

حسنين : يلزم حاجة ؟

عيوشة : ايوه ، كنت .. كنت بدى اقول لك ازيك يا حسنين ؟

حسنين : الله يسلمك يا عيوشة ، وانت آزى سموك؟

عيوشة : زى الزفت ، اقعد .

حسنين : طيب .

عيوشة : ازيك يا حسنين ؟

حسنين : الله يسلمك يا عيوشة ، ازيك ياعيوشة ؟

عيوشة : الله يسلمك يا حسنين .

حسنين : سبتك بالعافية good-by يا عيوشة .

عيوشة : الله ، رايح فين ؟

حسنين : رايح على اموركا اشوف نسايبى الجداد.

عيوشة : نسايبك مين يا حسنين ؟

حسنين : ولسن ، وهاردنج ، وتافت روزفلت ، وعدوك كتير .

عيوشة : بقى حاتفوتنى يا حسنين ؟

حسنين : آه .

عيوشة : ح تسافر ؟

حسنين : الوردة الجميلة ما تتحطش الا فى زهرية بنور واموركا دى ـ فضلة خيرك ـ مزروطة زهريات .

عيوشة : طيب وانا ؟

حسنين : على مانافوليا ، فوتك بالعافية ياعيوشة .

عيوشة : الله يعافيك يا حسنين ، حسنين ؟
حسنين : نعم ؟
عيوشة : نسيت أقول لك : ازيك يا حسنين ؟
حسنين : الله يسلمك يا عيوشة .
عيوشة : قلبك مطاوعك ؟ تفوتنى لمين ؟
حسنين : للقطيفة والحرير .
عيوشة : مش صعبان عليك حاجة ابدا ؟ مين بكره يعملك البصارة ؟
حسنين : ضرتك .
عيوشة : ودى تعرف تعمل بصارة ؟
حسنين : ايوه ، تعمل بصارة امريكانى ، بصارة بالبسكويت والبانتسبانيا ، والشكولاتة والكوكتيل .
عيوشة : بقى مبسوط يا حسنين ؟
حسنين : ايوه مبسوط قوى .
عيوشة : امال بتعيط ليه ؟
حسنين : باعيط م الانبساط ، باعيط م الفرح ، فرحان ، مزاطط ، قلبى مليان فرح ، باضحك اهه : باضحك .
عيوشة : ما تعيطش يا حسنين ، سد يا حسنين ، سامحنى يا حسنين .
حسنين : أسامحك ليه ؟ انت عملت حاجه ياعيوشة؟
عيوشة : ايوه ، أنا غلطانه ، أنا مجنونه ، أنا مذنبه ، يا حسنين ، أنا جنيت عليك .
حسنين : ايوه صحيح ، جنيتى على يا عيوشة ، كسرتى نفسى ، حطمتى آمالى ، خربتى بيتى ، عدمتينى سعادتى ، جرحتى احساسى ، نسيتينى الضحك ، علمتينى البكا يا عيوشة ، من امبارح وأنا زى المجنون ، ساعة أسكت وساعة أهيج وساعة اهلوس ، ساعة

ادعي وساعة اكفر ، صورتك قدام عيني ، لا انا عارف العنك ولا أعذرك والا أنتقم منك ، والا اسامحك ، الانتحار عندى بقي بسيط ، قتلتيني ، يخونك لقمة البصارة يا عيوشة ..

***

وصف نجيب الريحاني فى مذكراته مسرحية « البرنسيس » بأنها كانت أول محاولة حقيقية لنوع الكوميدى فى مصر ، وان كانت اشربت ببعض نواحى الاوبريت . »

واضاف انها نجحت كما كان يقدر لها ، وبفضلها توطد مركز بطلتها بديعة مصابنى فى عالم التمثيل ، ولكنه عاد فاستدرك قائلا : أن المسرحية لم تستوف حظها من النجاح لانها كانت تعرض على فترات متقطعة.

وبالاضافة الى هذا فقد كان « الدرام قد طغى على مصر فاشتهر فيها اسم مسرح رمسيس ، وعمل عميده يوسف وهبى ومخرجه عزيز عيد على ترجمة أحسن منتجات الغرب الادبية ، وعرضها على الجمهور فى ثوب قشيب ومظهر خلاب ، لفت الى هذا النوع أنظار الناس قاطبة ، فتهافتوا على مشاهدته .. وتركنا نتابع سيرنا الاعرج .. فكانت محاولاتنا الكوميدية تنجح فى محيطها المحدود (١) . »

قد يصلح هذا الكلام كبعض التفسير لتعثر محاولات الريحانى فى تلك السنة فى انتاج كوميديا تحوي شيئا من المستوى الفنى ، ولا تضحى أبدا بمصالح الشباك .

غير انه يبقى مع هذا مجرد تفسير جزئى ، وغير جوهرى .

أما السبب الاساسى فى هذا التعثر ، فهو ان الريحانى لم يكن قد تبين طريقه بعد ، لم يكن قرر ان يظل يقدم

(١) المذكرات ــ ص ١٤٠

الكوميديات الشـــعبية والفنتازية والاستعراضية ، كما كان زميله ومنافسه الـكسار يفعــل ، أو أن يمضى قدما ، فيتخلى عن هذا كله ، ويسير فى الطريق الذى كانت « البرنسيس » تشير اليه ، والذى وصــفه هو نفســه فيما بعد بقوله : ان نتخلص شــيئا فشيئا من نوع الريفيو (الاستعراض) ونتعمق قليــلا قليــلا فى الـكوميدى الاخلاقى (١) .

والى جوار هذا فلم يكن الريحانى قد تخلى نهائيــا عن رغبته الدفينة فى أن يكون بطلا من ابطال «الدرام» ، فنراه يؤلف فى عام ١٩٢٦ فرقة الدرام التى تقدمت الاشارة اليها والتى ضمت ــ فيمن ضمت ــ الفنــانة المرموقة روز اليوسف ، ولم تمكث روز اليوسف فى الفرقة أكثر من أسبوعين ، ثم كتبت فى مذكراتها من بعد تقول فى تفسير فشل الفرقة : « ان الريحانى قد خلق للـكوميديا لا للدرام وقد كان يقف على خشـــبة المسرح فى الموقف المحزن فيضحك الناس » (٢) .

وبسبب هذا التميع وعدم القدرة على تحديد الهدف وبأثر من وقع الخسائر المالية الموجعة التى حلت عليه من مشروع فرقة الدرام ، يستمع الريحانى الى نصح صديق له قال له فى عام ١٩٢٧ : « قوم حط دقنــك والبس جبتــك وقفطــانك ياسى كشكش ، وانت تلقى الفلوس هلت عليك تانى يا أخينا » .

وفعلا قدم الريحانى فى عامى ١٩٢٧ و ١٩٢٨ سلسلة من المسرحيات عاد فيها الى جبة كشكش بك ولحيته وهذره بين النســاء ، وسنناقش من بين هذه مسرحية « جنان فى جنان » عام ١٩٢٧ وفيها كثير من التفاصيل والمميزات الفنية لـكوميديا الفرانكو ــ آراب وزعيمه

---

(١) ص ١٧٩ من المذكرات . (٢) ص ٨٣ من ذكريات .

كشكش بك .

ثم مسرحية « ابقى اغمزنى » عام ١٩٢٨ التى تتطور فيها شخصية كشكش بك تطورا واضحا نحو الشخصية الـكوميدية التى استقر عليها الريحانى فيما بعد .

ثم ننهى الحديث عن مسرحيات هذه الفترة بتحليل لمسرحية « أموت فى كده » التى خرج فيهـا الريحانى مرة ثانية والى الابد من شخصية كشكش بك .

***

فى مسرحية « جنان فى جنان » تمشي الشخصيات التقليدية لـكوميديا الفرانكو ـ آراب : كشكش بك ، وتابعه زعرب ، ومعذبته الحماة : أم شولح ، جنبا لجنب مع الشخصية التى تقمصها الريحانى فيما بعد ، وهى شخصية الرجل الفلبان ، الذى يتذبذب بين الجعجعة ـ حين يجد الجو خاليا ـ وبين الاسـتكانة ، حين تنقض عليه قوى لا قبل له بمقاومتها .

وفيهـا أيضـا نجد بعضـا من الشخصيـات التى استخدمتها كوميديا الريحـانى فى مرحلة نضوجهــا البلدى ، الذى يتطلع الى تسلق درجات أعلى فى السلم الاجتماعى ، ويتفاخر بثروته ، ويتفرنج فى كلامه بطريقة تضحكنا وتكشف فى الوقت ذاته عن جهـله وضحالته (وهى الشخصية التى تخصص فى أدائها عبد الفتـاح القصرى) .

كذلك تبدو الحماة أم شولح فى مظهر يذكرنا ببعض السمات التى ميزت هذه الشخصية فيما بعد ، حين تطورت من مجرد حماة لعمدة ريفى الى شخصية المرأة السليطة اللسان ، القوية الارادة ، الراغبة فى التقـدم مهما كان مظهريا ، ومهما بدا مضحكا (شخصية مارى منيب التقليدية) .

ويساعد على ظهور هاتين الشخصيتين جو الفرانكو

آراب الذى تتحرك فيه أحداث المسرحية وأشخاصها ، حيث جزء من الحوار يدور بالفرنسية والانجليزية ، فيكون من المفارقات المضحكة أن يردد الفنى البلدى بعض الالفاظ الانجليزية ، وتتلفظ أم شولح بكلمات فرنسية مشوهة ، تعبيرا عن رغبتها فى التشبه بالاسياد

والمسرحية بعد هذا فى أساسها مجموعة من المشاهد الراقصة والترفيهية يربط بينها خيط قصصى مهمته الاولى أن يسمح للمشاهد الراقصة أن تتوالى وأن تتخللها مواقف المواجهة المضحكة بين كشكش بك وتابعه زعرب من جهة ، وبين كوكبة من الجميلات اللواتى يسيل لهن لعاب كشكش بك ، فينسى فى سبيلهن كل شىء ، من جهة أخرى .

كما ان هناك مواجهة أخرى بين كشكش بك ، الجعجاع ، الخواف ، وبين قوى السلطة ، ممثلة فى الامير الايرانى الذى جاء الى مصر ليكتشف الآثار ، ويسخر بالاعيبه من كشكش بك ، ويهدده بقصة مخترعة عن رقبة كهنة مصر القديمة فى الانتقام منه ، على نحو ما انتقموا من لورد كارنافون .

وتبدأ المسرحية بطريقة تذكرنا بقوة بفصول المسرح المرتجل ، تبدأ فى فندق ، وهو مكان أثير لدى فنانى الكوميديا المرتجلة ، يحبون أن يديروا فيه أحداثهم ، لانه يعطيهم فرصة واضحة لاستعراض طائفة منوعة من الشخصيات الغريبة التى تثير الضحك بتصرفاتها ، وسماتها ، وصفاتها البدنية ، وأزيائها ، ولهجاتها الغريبة .

وبالفعل ، ما أن تنتهى لحظات الحوار الفرنسى الذى يدور بين الراقصات وبين رئيس لهن ، والذى نفهم منه أن أميرا ايرانيا كبيرا يوشك أن يصل الى مصر ، وانه

قد اتخذ لاقامته فندق « لودوموند » (أى العالمين) ، وان الجميع ، بما فيهم الجرسون أبو الدبل ، مامورون بأن يقدموا له الاستقبال الفخم الذى يستحقه ، حتى يخلو الجو لابو الدبل ومجموعه مضحكه من الشخصيات تتوالى عليه ، طلبا ليد ابنة الامير الايرانى ، التى اعلن الامير ، انه مزوجها لمن يهديه اثمن أثر فرعونى ، بصرف النظر عن شخصيته ومركزه الاجتماعى .

وابو الدبل هذا شخصية طريفة تستحق ان نتوقف عندها قليلا . انه يتحدث فى هذا الفصل الاول كما لو كان واحدا من اشخاص المقامات ، ويتصرف تصرفات الرجل الجعجاع المسحوق معا ، فيذكرنا على الفور بشخصية الريحانى عقب خلعه لقناع كشكش بك .

وبهذا تحوى مسرحية «جنان فى جنان» هذه الظاهرة الفنية الطريفة ، ظاهرة تواجد كشكش بك نفسه الى جوار امتداده المستقبلى اى انها تجمع بين حاضر كشكش بك ومستقبله معا .

هذا هو أبو الدبل ، قد فرغ لتوه من استقبال أم شولح ، وعلم منها انها قد زوجت ابنها شولح فى حفل احيته فرقة جاز ، ورقصت فيه الشارلستون ، وانها قد صحبت صديقتها مدموازيل ســت أبوها ، ومدام بخاطرها ، ومعهما الشيخ على ويكه الى محل جرمبى (جروبى) حيث كان عند الجميع انترفيو « تقصــد رانديفو » .

ويعلق أبو الدبل على هذا بقوله :

ـ لا لا لا، حقه يا اولاد الدنيا اتغيرت ، أم شولح ما بقتش من زقاق عطفة درب الوطاويط ، دى بقت من الفولى برجير .

وفجأة تأخذ مجموعة الشخصيات الغريبة تتوالى فى الظهور :

المحامى : الـ hall محل استقبال عظيم ، جرسون .
ابو الدبل : وده يطلع ايه ده راخر ؟ افندم !
المحامى : احنا هنا فى أوتيل Les deux mondes مش كده
ابو الدبل : أيوه يا افندم ، ومحسوبك يبقى ...
المحامى : هس ecoute ، بنطونك بشريط قصب : بكل تأكيد خدام لوكاندة ، لابس عمة ، ما فيش شك انت واحد ابن بلد ، واقف فى الـ hall de l'hotel بناء عليه أنت جرسون .
ابو الدبل : ودى لحسة ايه دى ياخويا ؟
المحامى : Ca, c'est une part أما فيما يختص بى أنا je suis
ابو الدبل : هس ecoute بنطلونك بشريط مزيت ، بكل تأكيد وسخ ، جاكتتك مرقعة ، تبقى غلبان ، بتتكلم فرانكو آراب ، يعنى شحات moderne عرفتنى قوام ، بناء عليه ، انت يا مسيو منجم .
المحامى : برافو C'est, ca ، منجم قضائى أمام ...
ابو الدبل : مفهوم ، مفهوم ، أمام الطوخى والزرقاوى وطوالع الملوك .
المحامى : non, non ، أمام عموم المحاكم .
ابو الدبل : آه يعنى ..
المحامى : avocat ، محامى .
ابو الدبل : محامى ؟ امال ولا مؤاخـذه ايه الروب المرقع اللى على كل لون ده ؟
المحامى : mixte مختلط ، مون شير .
ابو الدبل : طيب والقضية ايه بقى يا متر ؟
ويقرأ له المحامى اعلانا نشرته صحف اليوم عن زيارة الامير الايرانى لمصر ، وكيف انه وعد بتزويج ابنته ممن يهديه اثرا فرعونيا قديما ، وانه أعد دفترا خاصا فى الفندق ليقيد فيه من يشاء خطبة الاميرة اسمه وطلبه.

المحامى : ... الدفتر فين ؟
ابو الدبل : طيب وحضرتك بالنيابة عن مين ؟
المحامى : بالنيابة عن مين ؟ بالنيابة عن نفسى ، ليه ، مش مالى عينك ؟
ابو الدبل : لا ، بس أنا غرضى استلفت نظر حضرتك لـ ...
المحامى : دول ؟ دول شهادات قضايا ياغبى .
ابو الدبل : شهادات قضايا ؟ ليه ، الزباين كلها من الحسينية ؟

ثم يدخل سائح امريكى اسمه ردكينج ، فيظهر له ابو الدبل الحفاوة البالغة التى تليق بدولاراته ، ويلى ذلك مشهد رقص وموسيقى ، يعقبه دخول التاجر المصرى الفنى ، واسمه دسوقى :

دسوقى : سلام عليكم ياجدع come on here اما اقول لك .
ابو الدبل : الله ! وده مش عارف ايه راخر . انضف شوية ، يطلع قاضى .
دسوقى : طيبون .. مش برضك الاوتيل هنا ؟
ابو الدبل : كده ، كده ؟ ايوه يا افندم ، فيه حاجه للخدمة ؟
دسوقى : wait a moment تصدق بالله ، ساعتين ونص وأنا داير عالمخسوف الاوتيـــل بتاعكو ده ، بالك ياحظ ان ما كنتش وصلت له ، وحق من خلقك كان الابعد اتجنن ، آه ، كان اتهوس ، اتلحس .
ابو الدبل : طه وله ، وله يا اخينا ، ما حصل خير ، واهه وصل الابعد والحمد لله .
دسوقى : ده صحيح that is good حيث كده ، دوس كأنه لم يكن .

ابو الدبل : عينى ياعينى ، كل مدى عماله تتجليط ، والاشيا معدن .. يظهر ان الابعد ما دخلش دنيا ؟

دسوقى : حاخشها برضك بأنفاسك prochainement بقى العبد لله يعجبك ، بنى آدم ملو هدومه ، ثم انه بلا قافيه مسموع

ابو الدبل : ليه ، حضرتك تبقى مين ؟

دسوقى : ابقى مين ! تعرف تستقرا ؟

ابو الدبل : ايه ده ؟

دسوقى : الـكارت ، بلا قافيه ، كارت فيزيت .

ابو الدبل : كارت فيزيت والا يافطه فيزيت ، دسوقى عبد المعين ، صاحب فابريقة القباقيب المصرية ليمتد.. ما شاء الله ، ما شاء الله ، وحضرتك جاى تخطب ؟

دسوقى : عفارم ع الابعد ، ما انا حاكم صـاحب فابريكة .. آه مستكفى الشروطات ، قباقيبى نعم ، لـكن ارابيسكه ، بالك يا مولانا لو ما كانش الابعـد صاحب فابريكه ويليـق لجوازة بنت ناس زى دى ، ياحفيظ ياحفيظ ! كان الابعد رمى نفسه تحت ترمـــواى كان شرب سليمانى ، سليمانى ايه ، فنيك ، ولا فنيك ، ميه ، بعيد عن السامعين مية نار ، موش صاحب فابريكة الا موش صاحب فابريكة دى كمان ، دانا كنت اتردم بالحيا ، حقه بس الا مش صاحب فابريـــكة دى كمان .

ابو الدبل : ياســيدى ومين قال لك مش صـــاحب فابريكة ! دى كانت مصيبة ايه النهــاردة ! صــاحب فابريكة ياسيدى ، صاحب فابريكة .

دسوقى : صحيح that is good حيث كده دوس كانه لم يكن ، ثم انك تناولنى الدفتر .

ولا يكاد ابو الدبل يلتقط انفاسه بعد خروج هــذه « الرزية » حتى يدخل عليه مشــاغب آخر ، هو فى

هذه المرة ايرانى :

العجمى : انوار ياهو .. خوش جلدى .

ابو الدبل : الله ، ده باين اللى فاتو أرحم ، خير يا افندم .

العجمى : طلعة بهية ، زهية ، حضرة فارسية ، امان قدومية ، امير نازيه اعظم حضرتلرى .

ابو الدبل : يانهـــار اســـود ، لا ، لا ، لا ، كله الا السوزيانى .

العجمى : صـــفا اولان شـــوك دف جانم بيوك كيم بشارة بشوك افندم لوكاندة امان امان ، أوشة شيتيوك قدوم أمير سلاله بزرحم هرير .

ابو الدبل : هرير ايه يا أخويا ، لا حول ولا قوة .

العجمى : حفيد أخلاف أسلاف انو شروان كسرى .

ابو الدبل : كسرى ؟ طب ما تقول كده م الصبح ، يحنن عليك .

العجمى : اخرس قطع لسانك ، منحس مظفر .

ابو الدبل : ياشيخ ! بس بقى لاتولك .

العجمى : هاى ، وقاحة ، اهانة ، امير بندر قيروان؟

ابو الدبل : ديهدى ، مستعفى روحك ياسى قيروان ؟ يعنى ارزعك ع الارض دلوقت .

العجمى : هاى سكلجى ، بكلجى ، عصبجى ، محتقر لوكندجى .

ابو الدبل : انا فى عرض النبى .

العجمى : اضرب انا ؟

ابو الدبل : ياسيدى حرمت ، ابوس ايدك .

العجمى : اتفوه ، حيوان .

ابو الدبل : يانهار اسود ، وانا كان مالى ومال الغلب ده النهاردة ؟

وواضح مما تقدم ان جوهر الشخصية التى تطور اليها كشكش بك فيما بعد يكمن فى «أبوالدبل» الفشيم المتعافى ، الذى تتوالى عليه المصائب ، فتارة ينشط لملاقاتها ، واخرى يستنيم ، وهو باستمرار مسحوق ، مضيق عليه ، نافد الصبر ، متحفز ، وهو دائما طيب القلب « نباحه أقوى من عضته » كما يقول الانجليز ، فى وصف شخصية الجعجاع .

غير أن « أبو الدبل » يفقد هذه الصفات جميعا ، ويرتد مجرد تابع متآمر ، لا هم له الا تنفيذ تعليمات الامير الايرانى ، وذلك حالما يظهر كشكش بك فى الميدان مصحوبا بتابعه زعرب .

هنا يسلب سحر العمدة الخفيف الظل ، الجعجاج الخواف هو الاخر ، شخصية « أبوالدبل» كل حيويتها ، ويؤكد الحاضر تفوقه على المستقبل .

يدخل كشكش بك فتظنه مجموعة الراقصات الفاتنات الامير الايرانى المنتظر ، ويهتفن جميعا بحياته ويعجب كشكش بك مما يجرى ويسأل تابعه :

كشكش : جرى ايه يا واد ، اللهم اجعله خير .

زعرب : ما انت تملى العين يا جناب العمدة .

كشكش : ييه ييه ييه ! خشينا الدنيا ياوله ، لازم هم دول النمابس اللى مواعدنا بيهم عمك « أبو الدبل » يا وله ؟

زعرب : ايوه يا جناب العمدة .

Vanca · Attention, un deux trois.

Tous : Vive Vendicator.

كشكش : طور ازاى يعنى ؟ وده استفتاح ايه ده !

Vanca : Soyez la bienvenu M. Vendicator.

كشكش : وبعدين بقى فى الكلام الفارغ ده .

Vanca : Nous sommes tous a votre addresse, M. Vendicator.

كشكش : ولسه برضك بتقول لى طور ، يعنى اطبق دلوقتى فى زمارة رقبتك ؟ يعنى اجيب خبرك دلوقت يعنى ؟ اموت فى كده يا فرفورة ، واد يا زعرب يا وله .

زعرب : افندم .

كشكش : شـوف ياواد الجلد المـكن اللى فى غاية الاجلاسيه ده .

Eliane : M. me fait l'honneur de parler ?

كشكش : آه يانى ، يا قلة اللسان يا اخواتى ، وي ، وى ، مازمازون .

Eliane : je prie M. de bien vouloir croire a notre devoument

كشكش : وعدى عليك ياللى مانيش فاهمك أبدا .

Eliane : Et notre attachment à la personne auguste de la princesse Amar El Din.

كشكش : ايوه كده بالعربى ، يا مشمشبه خالص .

Lolite : Nous sommes les devoués serviteurs de la famille Fadl-Allah

كشكش : فضـل الله ؟ فى أمان الله ! واهه التانيـه روخره اتشاهدت يا وله .

زعرب : ايوه ، عفارم على سعادتك يا جناب العمدة.

Lolita : Altesse !

زعرب : تيس ؟ تيس ازاى يابت انت ؟

كشكش : اخرس يا وله .

زعرب : دى بتقول على جنابك تيس يا جناب العمدة

كشكش : ما يضرش يا وله .

زعرب : ما يضرش ازاى بس ؟

كشكش : ايوه ، تحيتهم كده ، ده كلام ما تفهموش انت .

وتخرج مجموعة الراقصات بعد التحيات «التيسية» المختلفة ، التى يتقبلها كشكش بك راضياً حين تأتى من

الجميلات ويغضب لها حين تخرج من فانكا ، رئيس الراقصات ، لانه رجل ! ثم تدخل مجموعة الشخصيات التى رأيناها من قبل :

المحامى : ياذا السيادة البهية .

كشكش : بهية ؟

دسوقى : مرحب ! تلتميت سجادة على عيونك .

كشكش : الاشيا معدن ، بقينا فى خان الخليلى ، ايه يا اخويا الجوز الهزؤ دول ؟

المحامى : انه بناء على ما نشرتموه سعادتكم فى الجرائد . .

كشكش : مين ؟ احنا ! ؟

المحامى : أتقدم اليكم بالشروط التى تطلبونها ، ملتمسا ، راجيا ، مؤملا ، مستقتلا أن تنظروا الى بعين الاعتبار .

كشكش : بعين الاعتبار ؟ آمال آحنا ناظرين لك بعين الصيرة ؟

المحامى : هذا ودمتم ، افندم .

كشكش : عظيم قوى ، فهمت يا وله ؟

زعرب : أبدا . .

دسوقى : ومحسوبك شرحه .

كشكش : تنورنا خالص .

دسوقى : تصدق بالله ياحضرة ، أن ما كنتش بلا قافيه شرفت النهاردة ، يا ستار !

(يدخل العجمى) .

كشكش : ما تفوتنيش يا واد يا زعرب .

دسوقى : لو ما شرفتش معناها .. اف ، اف ، اف .

كشكش : مسلح يا وله ؟

زعرب : ايوه يا جناب العمدة .
دسوقى : كان الابعد وحق من خلقك اختل ، اتقندل اتدهول ، اتنيـــل ، الا ما كنتش شرفت ، ما كنتش شرفت !
كشكش : لا حول ولاقوة ، ياجـــدع الله يهديك ما ادينى شرفت (١) .
دسوقى that is good حيث كده ، دوس كأنه لم يكن .
العجمى : امان ياربى ، خلقه فارسية ، أما عجيبة والله . (لزعرب) افندم سكرتير طلعة بهية ، زهية ، حظرة أمير أعظم حضرتلرى ؟
زعرب : خبر اسود !
كشكش : جرى ايه يا واد ؟
زعرب : الحقنى ، تعرفشي مالطى يا جناب العمدة ؟
دسوقى والمحامى : عمدة ؟ !
كشكش : مالطي ايه ، جاك البلا ، ما انك بليه ، اوع كده ، وانا أكلمه : نعم ؟
العجمى : طلعة بهية ، وزهيـــة ، حظرة أمير اعظم حضرتلرى .
كشكش : ايه ؟ ..
(يتكرر كلام العجمى وسؤال كشكش وتعليقه ثلاث مرات) (٢) .
زعرب : فهمت ايه يا جناب العمدة ؟
كشكش : ولا حاجه يا وله .. فوت بنا من هنا فوت
المحامى : بكل تأكيـــد مش هوه .. على فين وال reponse
كشكش : reponse فى عين أبوك منك له مجانين صحيح

---

(١) لاحظ التطابق فى تصرف كل من أبو الدبل وكشكش بازاء دسوقى
(٢) فى الكوميديا المرتجلة كثيرا ماتقضى التقاليد بتكرار المشاهد ذات الطابع الغريب ثلاث مرات .. دائما ثلاث مرات ، لا أقل ، ولا اكثر .

العجمى : اخرس حيوان .
كشكش : بس اقتصر انت راخر .
العجمى : هاى حيوان ، انت مش أمير .
كشكش : طب اتليس بقى لاعدمك .
العجمى : سكلجى ، بكلجى .
كشكش : خبر اسود ، جاى ، الحقنى ياواد يازعرب جاى (١) .

وتتطور حوادث المسرحية من بعد بطريقة الحواديت المعروفة فى الف ليلة وفى المسرح الاستعراضى عامة ، فيجد كشكش بك نفسه فى مقبرة فرعونية محاولا انتزاع جوهرة قديمة من آدمى متظاهر بانه تمثال ، ويخرج من المقبرة وقد صحبه تهديد واضح من الكاهن بان يعيد الى المقبرة عصا سحرية سرقها غيره فى موعد اقصاه ثلاثون يوما والا جاءه الموت من حيث لايحتسب.

ولا يبقى فى المسرحية ما يهمنا بعد هذا الا المشهد القديم قدم الكوميديا الشعبية المكتوبة ، وهو الذى يتهيأ فيه كشكش بك للزواج من ابنة الامير الايرانى ، فلما تاتى اللحظة الحاسمة ، ويرفع النقاب عن عروسه يجدها عدوته اللدودة الشمطاء أم شولح !
وهو مشهد يذكرنا على الفور بابن دانيال .

المهم ان المسرحية تسجل ذلك النزوع فى نفس الريحانى الى التخلص من قناع كشكش ، فهو كما راينا يقدم بديلا — ولو مؤقتا — من العمدة المهزار ، وهو فى الوقت ذاته يطور من كشكش بك بدرجة ملحوظة ، بحيث يقترب العمدة من امتداده المستقبلى ، ويحدث

---

(١) وهذا تطابق آخر فى موقفى كل من كشكش وابى الدبل بازاء العجمى : الشجاعة الفارغة ثم الانكسار . ان الشخصيتين وجهان لشىء واحد .

تطابق بين الحاضر ومشروع المستقبل .

***

فى عام ١٩٢٨ أخرج الريحانى مسرحيتين أخريين ، تعتمد كل منهما على شخصية كشكش بك ، وان اختلف الموقف من العمدة المهزار .

فمسرحية « آه م النسوان » مثلا تعود عودة تامة الى كشكش بك التقليدى ، وتصور تحككه القصير النظر بالفاتنات الاجنبيات ، اللواتى يتخذنه مجرد وسيلة لبلوغ اغراضهن ، ثم يلفظنه دون ندم أو اعتذار فينتهى به الامر الى العودة الى كفر البلاص .

وهذه المسرحية بالذات ضعيفة البناء ، ليس فيها ما يلفت النظر من وجهة نظر الدارس لكوميديا الريحانى سوى الفصل الثالث ، الذى يعود فيه كشكش بك الى قريته ، ليقاسى الامرين على يد حماته أم شولح ، وحماه الشيخ ينسون ، ودائنه صاحب البيت ، حتى يضطر فى النهاية الى التظاهر بالموت ، وهنا ينشأ مشهد هزلى ممتاز ، تشترك فيه شخصيات الكوميديا الشعبية التقليدية : الحماة الطويلة اللسان القاسية ، التى تنقلب رحيمة عطوفا اذا ما أصاب زوج ابنتها مكروه حقيقى .

والشيخ ينسون الذى يتكلم بالفصحى ، فيستدعى النكات المتوالية على طريقته غير المفهومة لدى العامة .

وصاحب البيت الذى لا ينال حقا ولا باطلا من العمدة صاحب الحيل والافانين ، والرجل الفتوة كثير الكلام ، قليل العمل ، الذى تعرفه كوميديا جورج دخول الارتجالية باسم الابضاى ــ وان كان هنا مصريا لا شك فيه .

أما فى المسرحية الاخرى « ابقى اغمزنى » فان كشكش

بك يتحرك فى القاهرة وحدها ، وهو هنا يتقدم حطوة أو أكثر نحو شخصية « الفلبان المقاوح » التى استقر عليها الريحانى فيما بعد ، بحيث يصح القول بان الريحانى يستخدم شخصية كشكش بك فى هذه المسرحية كمجرد وعاء لتخليق واستكمال شخصيته الجديدة .

وكشكش بك هنا كان يعمل فى طابونة ، ثم توسط له أولاد الحلال فعمل كاتبا لدى محام ، وهو لا يزال هزأة ومضحكة الكل فى الفصل الاول ، ولكنه سرعان ما ينتقم لنفسه ، اذ يحدث له التطور المفاجىء الذى أصبح تقليدا فى كوميديا الريحانى من بعد ، فيكسب آلاف الجنيهات فجأة ، بعد ان تقع فى يده أسهم فى احدى الشركات تفوز بالجائزة الاولى .

وهنا يتحول كشكش بك المدهوس المطحون ، الى شخصية عالية الصوت ، فهو صاحب عزب وعمارات ، وخصومه السابقون يتسابقون لارضائه ، بينما يمضى هو فى اذلالهم .

ومع هذا فالمسرحية لا تستغنى عن عنصر الرقص ، فنجد فيها مواضع تستخدم هذا العنصر الترفيهى ، وان كان لا نص هنالك على تفاصيل لهذا الرقص .

ويلفت النظر فى المسرحية بدء ظهور شخصيات جديدة فى مسرح الريحانى : شخصيتى الزوج والزوجة المتنازعين دائما : ان قال الزوج يمين قالت الزوجة شمال والعكس ، ثم ظهور ابن الذوات المدلل الذى تفسده أمه بكثرة التدليل ، بينما يحتج أبوه ـ عبثا ـ على هذا التدليل .

وهناك أيضا معرض الشخصيات الغريبة الذى نجده فى الفصل الثالث ، اذ تتوالى مجموعة متنافرة من الناس كل يدعى انه قريب أو نسيب لكشكش بك ، وذلك

بعد أن يذيع بين الناس أمر الثروة المفاجئة التى هبطت عليه .

اذ ذاك يتوالى على كشكش : حسين ، بائع الكفته البلطجى ، الـذى يهدد كشكش بالذبح أن لم يعترف بانه قريبه الفعلى . ثم شخصية الايرانى الذى رأينـا نموذجا من عنجهيته وسرعة لجوئه الى الضرب فى مسرحية « جنان فى جنان » ثم شخصية الاستاذ التقليدية ، الذى يتكلم الفصحى فيستفز النـاس الى التندر به .

وجميع هذه الشخصيات وطريقة عرضها بأزيائها ولفاتها وطرق تصرفها المتباينة ، واستخدام هذا كله وسيلة للاضحاك ــ كل هذا من تقاليد الكوميديا .

واذا كان الريحانى قد تنازل نهائيا فى مسرحية « اموت فى كده » من كشكش بك بكل مقوماته المادية (١) الجبة والعمامة واللحية ، وبعض من مقوماته النفسية ، مثل السذاجة المفرطة ، فهو انما فعل هذا لانه كان قد نجح اخيرا فى خلق الشخصية التى يرتاح اليها قلبه ، شخصية الطيب القلب ، الملطشة ، الملاوع ، الذكى ، المخلص ، الذى لا يتنازل عن مبادئه الاساسية فى الحياة مهما فعلت به الايام ، ومهما غدر به الناس .

وهو فى مسرحية « اموت فى كده » (عام ١٩٣١) يظهر فى ثوب الشخصية الجديدة باسم عنانى ، بائع اليانصيب الجرىء ، الذى يعمل قرب صالات اللهو ، ويعرف بحكم عمله ، كثيرا من خفايا السادة عملاء الصالات وفضائحهم الظاهرة والمستترة .

وحين تبدأ المسرحية ، يدخل عنان هـذا كالاعصار

---

(١) وان لم يتنازل من الغناء « آخر الفصل الثانى » والرقص فى أوائل الفصل الثالث .

الى بيت الفنى المتلاف سليمان بك ابو رابية ، ويجزل له فى الشتائم المضحكة ، ويعرض عليه أفانين القول الجرىء الذى لا يملك له سليمان بك ردا .

وذلك ان عنانى ان كان جريئا فهو كذلك خفيف الظل يعرف متى يهجم ، ومتى يتراجع ، وهو الى هذا طيب القلب وأمين الى درجة مذهلة : يعيد الى سليمان بك خاتما ثمينا كان الاخير قد فقده فى مشاجرة حول غانية اصطحبها الى منزله قسرا ، رغم مقـاومة عشيقهـا الدائم جنكيز بك .

وما ان يدخل عنانى بيت سـليمان بك حتى تتوالى الاحداث المضحكة التى تجعله يتقمص شخصيـة وراء أخرى ، ان جنكيز بك يخطىء فيظنه سليمان بك أبو رابية ، غريمه الذى لم يتبين ملامحه فى الليلة السابقة لان كلا من المتنازعين كان فى حالة سكر بين .

وعلى الفور يضطر عنانى الى أن يتقمص شخصيـة سليمان بك طالما ان جنكيز موجود ، ويسكت سليمان بك على هذا ، لان جنكيز جاء يقتل غريمه ، وعلاوة على هذا فان عنانى يقوم له بمهمة الدرع الواقى .

وتدخل زوجة سليمان بك مفاجأة ــ وكانت مسافرة فى ضيعة زوجها ــ فيضطر عنانى الى تقمص شخصية أخرى ، هى شخصية قلـدس ، الفنى الصعيـدى ، صديق سليمان بك الروح بالروح ، وسبب هذا التقمص ان سليمان كان فى الليلة الماضية وطوال صبـاح اليوم قد احتفظ لنفسه بعشيقته نوسة ، ولا بد من تفسير لوجود نوسة هذه ، يتقدم به للزوجة .

وعلى الفور يصبح عنانى قلدس بك ، وتصبح نوسه زوجته .

وتمضى حوادث المسرحية على هذا النحو المضحك من

التعقيد ، ويزداد تشابكها ، حين يطب ــ فجاة أيضا ــ كل من قلدس بك الحقيقى وزوجته ، ويتبين للجميع ان عنانى لا هو سليمان أبو رابية ولا هو قلدس ، فيضطر الزوج العربيد الى ان يعترف بالحقيقة لزوجته ويطلب العفو ويعد بأن ينصلح حاله من بعد .

هذه هى المسرحية التى خرج بها نجيب الريحانى من اهاب كشكش بك وسلك لنفسه عن طريقها شكلا جديدا ، ونهجا واضحا التزمه فيما تبقى من مجراه المسرحى .

ونلاحظ هنا ان الريحانى قد استكمل مجموعة الشخصيات التى ظلت تظهر فى مسرحياته التالية .

هنا نجد لاول مرة (١) شخصية الخادمة الشامية العجوز ، السليطة اللسان ، المخلصة لمخدوميها ، بين نساء ورجال ، التى هى فى الواقع وبحكم طول مدة خدمتها ، قد أصبحت واحدة من أفراد الاسرة واسمها كتورة .

والريحانى يستخدمها فى عدة أغراض ، فهو ، أولا يتندر على لهجتها الشامية ، ويمتع متفرجيه على حساب ما يرد فى هذه اللهجة من ألفاظ وتعبيرات وأصوات غريبة ، وهذا تقليد قديم من تقاليد الكوميديا الشعبية ، قديم قدم ابن دانيال ويعقوب صنوع .

وهو ــ ثانيا ــ يستخدمها طرفا ثانيا أمام عنانى فى فواصل الردح التى لا تستغنى عنها الكوميديا الشعبية بحال ، والتى وجد الريحانى انه ــ هو الآخر ــ لا غنى له عنها .

كما انها تشترك فى تطوير قصة المسرحية بما تخفى وما تعلن من أسرار، على طريقة خادمات موليير الشهيرات

---

(١) لاول مرة فى مجموعة مسرحيات الريحانى التى وصلت الى .

وفى المسرحية كذلك شخصيتا : قلدس بك ، وحرمه دميانة ، والريحانى يستخدمهما للتندر على اللهجة الصعيدية ، وعلى أحوال الصعايدة عامة ، وعلى أحوال الاقباط منهم بوجه خاص .

وقد رأينا فى بابة ابن دانيال المسماة « الامير وصال » ان هناك شخصية لكاتب قبطى يتخذها المؤلف مادة للفكاهة .

ويبدو ان هذا التقليد قد استمر فيما بعد ، ففى مسرحية المحبظين التى أوردها ادوارد لين وقال انهسا مثلت أمام محمد على باشا بمناسبة ختان أنجاله ، نجد أيضا الكاتب القبطى الخرب الذمة موضوعا للفكاهة

وسنجد ان الريحانى قد واصل متابعة هذا التقليد فى أكثر من مسرحية من مسرحياته : « لو كنت حليوه مثلا » .

كذلك استخدم الريحاني ثنائى الزوج البلدى المحدث النعمة ، وزوجته المتطلعة ، كثيرة التفاخر ، المغرمة بترديد الالفاظ الاجنبية ، التى لا ينقطع شجارها مع زوجها ، وذلك حين أدخل على حوادث المسرحية شلضم وزوجته زليخه ، وهما حما وحماة سليمان بك ابو رابية ، ووالدا زوجته بهيجة .

ونلاحظ فى هذا الصدد ان الريحانى قد زوج أم شولح التى رايناها فى مسرحية « جنان فى جنان » من التاجر محدث النعمة حسين ، الذى رايناه أيضا فى المسرحية ذاتها ، وأسمى أم شولح زليخه ، وزوجها شلضم ، وذلك فى عملية لم الخيوط ، وتجميع المواد الماضية التى رآها تصلح لبناء كوميدياته الجديدة .

وفى مقابل عنانى ، وضع الريحانى شخصية زوجته السابقة بنت البلد « نكش فكش » التى تزوجها عنانى

ولـكنها هجرته وهربت مع شاب يعمل مبيض نحاس. ثم عملت مطربة من بعد ، واتخذت اســم « دلال » وتصادف ان وجدها عنانى فى هيئتها الجديدة ، فأطلق عليها فاصل الردح التقليدى الذى يدور حول الاصــل المتواضـع والحاضر المزعوم .

واقول تقليدى لان الريحانى سبق له أن اســتخدم هذا الموقف : بنت البــلد التى تتطلع الى ما هو أعلى منها ، وابن البلد الامين لموقفه وطبقته، وذلك فىمسرحية « البرنسيس » كمــا أنه سيستخدمه فيمــا بعــد فى مسرحيات أخرى .

ذلك ان هذا خيط رئيسى منخيوط كوميديا الريحانى يعبر به عناصالة ابن البلد مهما تغيرت منحوله الظروف صعودا أو هبوطا .

يبقى فى الشخصيات بعد هذا المثلث الفرنسى الذى ينتظم الزوج : سليمان بك أبو رابية وزوجتــه الفيور بهيجة وعشيقته العصرية الرقيقة ـ طالما هى لم تستثر ـ الشرسة كنمرة حين تغضب ، واسمها نوسة .

وهذا المثلث أصبح أيضا جزءا هاما من مسرحيــات الريحانى ، ومن المسرحيات التى تعتمــد ـ بدرجات متفاوتة ـ على مسرحيات البولفار الباريسى .

ثم شخصية العمدة الشيخ زعبلاوى ، روجودها فى مسرحية استغنى فيها الريحانى عن شخصية العمــدة كشكش بك ، يثير نقطة تكنيكية طريفة .

ذلك أن الريحانى يستخدم العمدة كصمام امان ، أو اجراء احتياطى ، يحاول أن يرضى به ذلك الفريق من متفرجيه الذى اعتاد أن يجد كشكش بك عمدة مهزا وملطوشا بالاكف ، ومسخة بين الجرسونات والراقصات ورواد الملاهى . فهو يطلق العنان لشخصيته الجــديدة

عنانى ، وعلى سبيل الاحتياط يدخل العمدة ليكون فدية يقدمها لبعض المتفرجين فى سبيل أن يخفف عنهم وقع صدمة اختفاء كشكش بك .

هذا ، والعمدة يقوم بتصرفات كشكش بك البلهاء ، التقليدية ، ولكنه يفتقد بالطبع خفة دمه .

والطريف انالريحانى يحدث بينعنانى وأصله السابق هذا مواجهة لطيفة ، وذلك فى آخر المسرحية .

فقد ضاعت من العمدة محفظته بعد سكرة كبيرة فى الليلة الماضية ، وهو يتهم بائع اليانصيب عنانى بأنه نشلها ، فيدور اذ ذاك بين عنانى وأصله هذا المشهد الطريف :

العمدة : (داخلا) تعالى هنا يا مخسوف لما اقرض زورك ، أنا تخطف منى محفظتى ولا اخطفش عمرك ؟

عنانى : اختشى يا اقول لك يا عجل السيد انت راخر محفظة ايه ياجلنف ؟

العمدة : وبتشتمنى ياحرامى يا نشال يا ابو صوابع زى الكماشة ؟

عنانى : اعمل فى ده ايه يعنى ؟

خادم : (داخلا) اسمع يا شيخ زعبلاوى .. ايدك على الحلاوة ، اتحفنى ، أما عندى لك حتة خبر !

العمدة : قول لى ، اخلص ، جانى تلفراف مفرح من البلد ؟ ..

خادم : لا تلغراف ولا سينماتوغراف ، اسمع ، المحفظة اللى ضاعت منك جلدها لونه ايه ؟ زى دى ؟

العمدة : ايه ، يا متولى ! محفظتى !

خادم : النهاردة الصبح واحنا بننفض الاودة بتاعتك وبنشيل المراتب من ع السرير ، لقيناها محشورة بين السوستة وبين المرتبة التحتانية .

العمدة : يا خبر زى بعضه يا عنانى ، عدم المؤاخذة يا عنانى (١) .

عنانى : بعد ايه عدم المؤاخذة يا بارد .

العمدة : معلهش لك حق .

عنانى : يادون ..

العمدة : معلهش ، لك حق ، اتفش ..

عنانى : يا بهيم ولابس فوق الحوافر جزمة .

العمدة : وهو كذلك ، لك حق .

وآخر ما تثيره المسرحية من تعليق ، يتركز حول شخصية عكوش ، الطالب بمعهد التمثيل الاهلى ، اعنى كونسرفتوار ايجبسيان .

وادخال هذه الشخصية فى المسرحية يسجل تنبه كوميديا الريحانى الى الظواهر الاجتماعية المحيطة ، والتحفز لنقدها .

فضلا عن انه ـ على المستوى الشخصى ـ يتيح للريحانى فرصة الهجوم الكوميدى اللاذع على منافسه القوى : مسرح الدرام ، الذى كان يقدم بنجاح حوالى هذا الوقت ، كما تقدمت الاشارة ، وعلى معهد التمثيل الذى كانت عاصفة قوية قد قامت حوله ، ودار نزاع مرير بين خصومه وأنصاره حول الغائه أو ابقائه ، انتهى بالالغاء الفج .

وكان الريحانى قد استفتى فى أمر المعهد ، فأمسك العصا من الوسط ، لم يقل بالالغاء ولم يشر بالابقاء . ثم عاد الفنان الكوميدى الى دنياه الخاصة ، فوجد فى المعهد وفن تمثيل الدرام مادة خصبة للفكاهة قرر أن يستخدمها على النحو التالى :

يدخل عنانى فيجد عكوش مشغولا بالقاء مقطوعة

---

(١) يتكرر هذا الاتهام الظالم فى مسرحية : استنى بختك .

تمثيلية من نوع الدرام :

عكوش : أيتها الملائكة : انشرى اجنحتك البيضاء وظللى جسمانها الطاهر ، لقد كانت حملا وديعا ، افتحى أبوابك أيتها السماء واستقبليها يا أشعة الشمس ، آه ، فقدتها ، فقدتها الى الابد ، آه .

عنانى : خبر اسود ! ايه الحكاية ؟ هوه ايه يا اخويا اللى فقدتها ؟ انما ده يبقى مين ؟ يكونش قريب سليمان بك ؟ يا حفيظ ده هالك نفسه من العياط ، ياسيدى الافندى ، ولا مؤاخذة حاجة بتوجعك ؟

عكوش : لقد ماتت ، ماتت ، ماتت (يبكى) .

عنانى : ايه ؟ ماتت ؟ لا اله الا الله ، معلهش ، ما يجيش منه ، دى أعمار ، ودى أحوال الدنيا ، مين هيه اللى ماتت يا ترى ؟ أمر ربنا ، ما تزعلش روحك ، كانت صفار المرحومة ؟

عكوش : فى الرابعة عشر .

عنانى : يا ولداه ! حاجه توجع ، الله بكون فى عونك ، دنيا وحشة ، سن ١٤ .

عكوش : ماتت ميتة اليمة .

عنانى : يا ولداه ! وكانت عيانة المرحومة والا .. ؟

عكوش : اشتد بها الداء ، وطغى عليها المرض ، وكم تأوهت ولا رحيم ، وكم صاحت ولا مغيث ، فأخذت روحها وهى تصرخ فى طلب الماء ، كوبة من الماء ما نالتها المسكينة ، فأسلمت النفس الاخير وهى عطشانة .

عنانى : يا حفيظ يارب ، سلام قولا من رب رحيم ، ده شيء يقطع القلب ، كباية ميه ما تطلهاش ؟ ما فيش ليمونادة ؟ ما عندهمش حنفية ؟ الله يجازيهم !

عكوش : لهفى عليك أيتها الراحلة ، تموتين وانت تصرخين من ألم العطش والجوع ، كسرة خبز ، كسرة

خبز فقط ، وفقط كسرة خبز يابسة ، تنالها الـكلاب في الطريق ، ينالها الشحاذون ، وانت يا زهرة البساتين قضيت نحبك تتلوى احشاؤك من الفـاقة ، وفاضت روحك وانت تصرخين : كسرة خبز ، يا أيها الرحماء ! حرمت حتى من العيش ، لهفي عليك (يبكى) آه ، آه .

عناني : يا لطيف الطف ! حاجة تصعب على الجماد، ياسيدنا الافندى ، من فضلك ، انا راجل قلبى ضعيف تموت جمانه يا اخواتى ؟ ينعل أبو دى دنيا ، شقة عيش ما تطلهاش ؟ الله يرحمها ، ويجعل اراضيها الجنة ، ومن اذن حضرتك .. هيه تبقى مين بقى ؟

عكوش : هى .. هى ابنة شرلمان .

عنانى : شرلمان ؟ الله يصـبر قلبـه ! دى لازم من العائلات الكبيرة ، صعبان عليه شرلمان ده ! انما شرلمان ده ، أنا زى اللى سمعت عنه !

عكوش : آه ، وكمان آه ، وداعا ايتهـا الحيـاة ، سأموت ، انتهت الرحلة ، انتظرينى فى السماء ، ها أنا صاعد اليك ، اننى ملاقيك ، وداعا يا نور السماء ، ان عينى لن تراك بعد الآن (يبكى) آه ، آه ، آه .

عنانى : يانهار اسود ! الراجل ماله ؟ ودى مصيبة ايه اللى ما كانتش ع البال دى ، ياسيدنا الافنـدى ، يا اخينا ، فوق انا فى عرضك ، أنا جتتى اتلبشت ، نشادر يا عالم ، أتير ياوليه ياكتوره ، الراجل بيرفص ، ياسيدنا الافندى ، ياحضرة الفاضل (يأخذه بين ذراعيه) أنت يا اخينا : ما هذا السكوت ؟

عكوش : (يتنبه) واه ، واه !

عنانى : ينعل أبو دمك ، واه ايه وبتاع ايه ؟ طلعت على جتتى البلا ، فوق لنفسك شوية ، فوق ، الموت علينا حق يا أخى ، البقية فى حياتك وخلاص . هـــوه

مش مخلف غيرها شارلمان ده ؟
عكوش : (يقبض على زور عنانى) .
عنانى : دهده ، زورى ياسيدنا الافندى .
عكوش : آه ، آه .
عنانى : يانهار اسود ، ياهوه ، يا عالم ، ياللي هنا !
عكوش : انت الجانى وسوف اقتلك شر قتلة ، كما جنيت عليها ياشقى .
عنانى : الله ! الراجل حصل له جنون ، ياجدع انت اعقل ، مين هوه الجانى ياطور ، أنا عنانى ، عنانى .
عكوش : (يخرج مطواه) بحد هذا السيف سأقطعن جسدك اربا اربا .
عنانى : لا ، لا ، لأ ، دى حاجة وحشة ، الراجل ده عنده نوبة عصبية بطالة خالص ، يانهار اسود ، جاى ياهوه ، انت يا سليمان بك ، انت ياوليه ، يا عالم ، ياناس ، الحقونا (عكوش يضحك) .
عكوش : اتمنى ما اكونش أزعجتك !
عنانى : يخرب بيت أمك ، بس انت مزعل نفسك زيادة عن اللزوم ، هيه المرحومة ماتت قريب ؟
عكوش : من خمسمائة سنة ..
عنانى : بس ؟ ! من خمسمائة سنة بس ؟ وبتعيط عليها لدلوقت حضرتك ؟ وفاكر انك عاقل ؟
عكوش : اهى دى البراعة فى التمثيل .
عنانى : تمثيل ؟ !
عكوش : محسوبك ، ولا فخر ، الاستاذ عكوش الطالب بالمعهد التمثيلى الاهلى : كونسرفتوار اجبسبان ، ودى القطعة اللى انتخبتها علشان القيها فى الامتحان النهائى .

***

ترتبط مسرحية « أموت فى كده » بمسرحية

« البرنسيس » ـ التى كانت المحاولة الاولى لـكتابة الـكوميديا الانتقادية فى مسرح الريحانى ـ بأكثر من رابطة .

هناك البطلان فى كل منهما ، وأحدهما ـ عنانى ـ هو توضيح وتطوير لشخصية الآخر : حسنين .

وهناك موضوع تعلق البطلين بفتاتين من بنات الشعب تحاول كل منهما أن تتجاوز حدود طبقتها بالتطلع الى ما هو أعلى ، فتحظيان بمقت البطل ، الذى يبقى أمينا لطبقته ولوضعه الاجتماعى ، فلا تلبث البنت فى كل مسرحية أن تصحو لنفسـها ، وتنضم الى حبيبها ، وتعود الى طبقتها .

وهو موضوع ظل يشغل الريحانى ويراوده ، حتى عاد الى استخدامه بطريق انضج وأكثر اقناعا فى مسرحية « حكاية كل يوم » التى نتحدث عنها من بعد .

غير أن مسرحيـة « أموت فى كـده » تمتـاز عن « البرنسيس » بعلو النبرة الانتقادية فيها ، أن حسين وحبيبته عيوشة فى مسرحية « البرنسيس » لا ينقدان الطبقة العليا ، وانما يكتفيان بتأكيد انتمائهما لطبقتهما ، وحبهما لما تمثله هـذه الطبقـة من قيم ، رغم فقرها وشقائها ، والنغمة التى يصدرها الاثنـان تتلخص فى عبارة : « انتم فين واحنا فين! » وهى تعبير عن الانكسار والاستخذاء أمام الطبقات العليا .

أما فى مسرحية «أموت فى كده» فان السادة يتعرضون لنقد واضح ، من كل من عنانى وكتوره الخادمة اللبنانية غير ان هذا النقد لاذع فقط وليس ثوريا ، هدفه أن ينتبه السادة الى أخطائهم فيسارعوا الى اصلاحها .

وهذا هو الموقف الذى ظلت تلتزمه كوميديا الريحانى من الوضع الاجتماعى حتى النهاية ، وهو موقف شـكل

لهذه الكوميديا صيغتها الفنية ، ورسم حــدود قدراتها وتطلعاتها ، وجعل بطلها الدائم ، الفلبــان المدهوس ، الـكثير الـكلام ، القليل البخت ، يعرض موقفه عرضا واقعيا فى الفصل الاول ، ثم ينتابه تغيير اجتماعى مفاجىء فيما يتلوه من فصول ، يلقى به فى احضان السادة ، محبا أو زوجا ، أو وارثا لثروة جاءته من حيث لايحتسب ، ولـكنه مع هذا متمسك بقيم الطبقة التى جاء منها ، حريص على تأكيد هذا ، فيصبح والامر كذلك مندوبا للطبقات الشعبية لدى السادة ، يؤكد لهذه الطبقــات حقها وقدرتها على العيش كما يعيش الاكابر ، وهكذا يتمتع الفقراء بثروة الاغنياء ، ولا يهتز الكيان الاجتماعى ويبقى باب الامل مفتوحا ، بطريقة فردية ، لــكل سعيد الحظ فى أن ينتشله القدر من الوهدة ليضعه فى القمة.

الفصل التاسع

الريحاني :
الهزل يتحول إلى كوميديا

فى عام ١٩٣٢ أراد الريحانى ان يدعم الخط الكوميدى الانتقادى الذي بدأه ـ بقوة ـ فى مسرحية « أموت فى كده » فقرر أن يتخلص من المشوقات والمشهيات التى حفلت بها تلك المسرحية : من شخصيات غريبة ، ولهجات متنافرة ، وانغماس فى قصص الحب غير المشروع ، وحياة الليل ، ومغامرات الغرام ، والرقص والغناء ، وأن يتجه من فوره الى لب الكوميديا الانتقادية بلا تحابيش .

وكان قد قرأ مسرحية لكاتب فرنسي اسمه مارسيل بانيول بعنوان توباز ، فأعجب بها كثيرا ، ووجد فيها ضالته ، اذ أن المسرحية الفرنسية تدور حول مدرس متواضع خجول ، شديد الشرف ، لا يتنازل عنه مهما كانت الظروف ، أى الشخصية ذاتها التى كان الريحانى يقدم للناس فنه من خلالها .

ويجد المتعاملون مع المدرس الفرنسى ان هذا الشرف شديد الوطأة عليهم ، فيقرروا طرده من المدرسة ، ومن ثم يقع المدرس بين براثن عصبة من الاشرار ، ويصبح من بعد اداة لهم ، وينجح فى عمله الجديد بفضل تأييد عشيقة زعيم العصابة له ، فينال نيشانا تقديرا له ،

ويثق بنفسه ، ويصبح مجرما لطيفا ، هادىء الاعصاب لا يتردد فى عمل شىء ، ولا يؤاخذه ضميره على شىء .

من هذا الموضوع اقتبس الريحانى مسرحيته « الجنيه المصرى » التى تدور احداثها حول مدرس اسمه ياقوت افندى متواضع ، خجول ، شديد الشرف ، يعمل فى مدرسة أهلية ، ويصر على أن يقول الحق ، الحق وحده مهما كانت النتائج ، فينتهى به الامر الى الطـرد من المدرسة ، والفقر والتشرد .

ويكسب ياقوت قوته من بعد باعطاء دروس خصوصية لتلميذ صغير تعمل خالته شريكة لمدير شركة خرب الذمة ويحدث أن يطرد هذا المدير مساعداً له كان يسهل له عملية نهب أموال الشركة عن طريق التدليس والتزوير، فيقع ياقوت أفندى تحت اغراء كبير وخطير ـ بالمـال حينا وبمفاتن الخالة حينا آخر ـ حتى يرضى بأن يلعب الدور القذر الذى كان يلعبه المساعد المطرود .

ويأخذ ياقوت أفندى فى الاندماج التدريجى فى اللعبة القذرة ، ولا يلبث أن يسيطر على وقائعها ، ويصـبح المدير الحقيقى للشركة ، ويقرر أن ينفصـل عن المدير وشريكته ويفتتح له مكتبا خاصا ، ويتحول الى رجل مجتمعات برىء ، ومجرم لطيف هادىء الاعصاب ، لا تطوله يد القانون ، لانه يحسن تدبير كل شىء .

وفى النهـاية يخسر ياقوت أمواله الحرام كلهـا فى البورصة ، ثم يعود الى حياة الشرف من جديد .

هـذا هو الموضوع الجرىء الذى قرر الريحانى أن يقدمه على المسرح ، دون أن يحسب حسـابا لقـدرة جمهوره على ابتلاع هذه الحبة المرة كلها ، بلا غلاف واق وسميك من السكر .

انها كوميديا مرة ، تهاجم النظام الاجتماعى من أساسه

هجوما وحشيا ، وان بدا هادئا على السطح ، تسب المجتمع كله وتقول له : ان الفقير لا يملك أن يعيش شريفا ، وان المجتمع لا يقدر الا اللصوص ، وأصحاب الاموال ، وان الذكاء لا يعترف به أحد الا اذا وضع فى خدمة الاجرام .

هى كوميديا ثورية ساخرة من النوع الذى قدمه شارلى شابلن من بعد فى فيلم « مسيو فردو » حيث جعل السفاح قاتل النساء انسانا مهذبا لا يتطرق اليه الشك فى أن ما يقوم به من قتل وسرقة لاموال النساء هو بعض من النشاط الاجتماعى الذى يمارسه المجتمع كله بأشكال مختلفة يضفى عليها طابع الشرف .

كما قدمها برنارد شو من قبل فى مسرحيات مثل : « حرفة مسز وارين » و « بيوت الارامل » ، حيث يصور شو ، الدعارة وسرقة أموال الفقراء على انهما نشاطان محترمان ، مثل سائر النشاطات فى المجتمع الرأسمالى

فاذا أضفنا الى هذا المضمون الثورى أن الريحانى لم يستعن هنا بالموسيقى والاغانى والتطور الميلودرامى ، والحدوتة الفانتازية — لم يجعل بطله ياقوت أفندى يكسب ورقة يانصيب ، أو يتزوج من أسرة ثرية ، لكى يحل مشكلته الاقتصادية — كما يحدث فى سائر المسرحيات من قبل ومن بعد — أدركنا لماذا لم تنجح هذه المسرحية حين عرضت أول مرة . انها كانت اجرا من أن تتقبلها عقلية أوائل الثلاثينات فى المسرح المصرى .

والدليل على هذا ان المسرحية ذاتها حين عرضت فى اواخر الاربعينات لقيت نجاحا كبيرا لم يكن ينتظره الريحانى الذى عرض المسرحية اذ ذاك على سبيل التجربة ، ففوجىء بالنجاح الكبير كما سبق أن فوجىء بالفشل الذريع .

والطريف ان مسرحية « الجنيه المصرى » وجدت من يهاجمها لدى العرض الاول على اساس انها هى بذاتها مسرحية قدمتها فرقة مصطفى امين وعلى الكسار على مسرح كازينودى بارى عام ١٩١٨ بعنوان « بعد ما شاب ودوه الكتاب » مع تغيير طفيف هو ان نجيب الريحانى مثل فى مسرحية « الجنيه المصرى » دور المدرس ، بدلا من أن يمثل دور التلميذ كما فعـــل مصطفى أمين فى مسرحية « بعد ما شاب » (١)

غير أن الريحانى ما لبث أن امتص الصدمة ، وعمل على التخفيف من وقعها على نفسه وعلى فنه بوســائل مختلفة ، منها تلك الرحلة التى قام بها فى أمريكا اللاتينية فى عام ١٩٢٤ وعاد منها وقد شفى النجاح الذى لقيه هناك كثيرا من جراح نفسه .

ومنها العودة الى تقديم مسرحيات تحـــوى كل عناصر الاوبريت على ان يضيف اليها الفنــان ما كانت نفسه تصبو اليه من نقد اجتماعى من نوع أو آخر ، وأنضج مثل لهــذا النوع من الاوبريت هو مسرحيــة « حكم قراقوش » التى قدمت حوالى عام ١٩٣٣ .

ومنها العودة الى المسرح الاستعراضى ، بطريقة اقل الحاحا على الرقص والغناء ، وأوفر اعتمادا على الفكاهة الشعبية بكل مقوماتها ، كما حدث حين قدم الريحانى وبديع خيرى مسرحية « الدنيا على كف عفريت » التى قدمت عام ١٩٣٦ .

وسنعرض للمسرحيتين معا بشىء من التحليل .

***

فى مسرحية « حكم قراقوش » يقدم نجيب الريحانى أوبريت فعليـــة من تلحين زكريا احمـــد ، يتمثل روح

---

(١) المحرر الفنى لمجلة الكشكول ، عدد ٥٥٢ ، ١١ ديسمبر ١٩٣١

الاوبريت فى قصة المسرحية ذات السمات الخرافية ـ قصة الـكاتب الفقير بندق ابو غزالة ، الذى يضيق بما فى المجتمع من ظلم ، ويتحرق شوقا لكى يخلص الناس مما يعانونه من شقاء ، ويتمنى لو استطاع أن يحكم سبعة أيام ، حتى ولو شنقوه بعدها ، فيسمعه قراقوش ، ويقرر أن يوليه الحكم سبعة أيام فعلا ، على أن يقتله فور انتهائها ، وذلك لانه تجرأ وعرض بحكم قراقوش .

وبالطبع يدير بندق شئون الحكم بالطريقة الكوميدية المتوقعة من أمثاله ، ممن يتمنون ولا يقدرون ، فهو مجرد ساخط حسن النية ، لا مواهب حقيقية له ، سوى حبه للحياة ، ولمتاعها ، وللثراء والنساء ، أجمل ما فيها !

هو فى الواقع كشكش بك ، وقد ترك زيه التقليدى ، وتخفى فى زى بندق أبو غزالة ، هو ـ كالعمدة ـ ضعيف أمام النساء ، ما ان تظهر له جميلة فتانة اسمها الاميرة شمس ، وتطلب اليه ان يقتل غريما لها ، حتى يجد نفسه منساقا الى ارتكاب الجريمة دون وازع حقيقى ، ولا رغبة ، ولا مقاومة .

وهو فى تصرفاته لا يرقى كثيرا عن عقلية العمـــدة . حين يقال له هذا حامل سيفك البتار ، وهـذا حامل أموالك ، يصرف حامل السيف ، لانه لا ينوى أن يقتل احدا ، ويقبل على حامل الاموال ، وهو يسأل : الا يمكن لمن فى مقامه ان ينعم بهذه الاموال على نفسه ؟ ويروح يحشو جيوبه بالمـال ، حين يقـال له انه حر التصرف فى أموال البلد !

وهو محب للحياة لدرجـة التخلى عن كل مظـاهر الشهامة فى سـبيلها ، يحمل الى المشنقة وهو يبـكى علنا ، فيقول قراقوش انه مستعد لاطلاق سراحه ، لو

تطوع احد بأن يحل محله فى حبل المشنقة فيروح بندق يرجو الناس ان يظهروا مروءة ويبرزوا واحـــــدا منهم يفتديه بحياته !

هو اذن المهرج المهزار ، الذى ينقد الناس ويقرعهم الى الحد الذى لا يجلب عليه سخط أصحاب السلطان . الحدود التى وضعها لنفسه هى : الا يموت ، الا يضار، الا تقع له كارثة تسلبه رزقه الضئيل ، وفى داخل هذه الحدود ، هو راغب فى تحسين الحياة والاوضاع ، وهو مصر على التمسك بالشرف ، وهو مستعد لقول الحق .

وفى داخل هذه الحدود أيضا ينقد بندق ابو غزالة كثيرا من مساوىء المجتمع ، مجلس الابحاث العليا فى مجتمع قراقوش ، المكون من فارغى العقول والبلهاء والجهلة . مظاهر الملك وأبهته الفارغه ، سخافة عقول المحيطين بالسلطان ونفاقهم وجهلهم .. الخ .

ولـكنه لا ينقـد السلطـان نفسه الا فى لحظة تهور عارض ، بل أنه ينصح للسلطان ان ينقـد نفســه من المحيطين به ، أن يكنسهم ـ على حد تعبيره ـ قبل أن يصحو الشعب يوما ويكنس السلطان .

وهو فى الفصل الاول من المسرحية يهاجم الاغنيـاء هجوما واضحا ويعلى من قدر الشعب العـامل بهـذه العبارة الملتهبة :

« هوه مين غير بندق وأمثال بندق اللى من عرقهم ومن دمهم بتكنزوها سبايك سبايك ياكوابيس الشعب»

ولـكن هذا الهجوم موجه بطريقة كوميدية وعارضة الى شخص كوميدى يثير الضحك أكثر مما يثير السخط وهو التركى الجلف : كشك أغا ، وعلى كل حال فقد جرى قلم الرقيب على العبارة ، فيما يبدو ، فاستبعدها

وترك ثورة بندق فى حدودها الضيقة المعتادة : كراهة شخصية لرجل أحمق وجاهل ومتسلط .

هذا هو الحد الذى قدر نجيب الريحانى وبديع خيرى انه مأمون بالنسبة لهما ، فبلغاه فى نقد المجتمع ، ثم حرصا على أن يخففا من وقعه فوضعاه فى قالب الاوبريت الذى يسلب النقد فاعليته الحقيقية ، ويجعله مقبولا وغير ضار فى وقت واحد (١)

وقد حرص الكاتبان على هذا التخفيف ، لا لتوقى بطش السلطات وحسب ، بل للحصول على رضا الجمهور كذلك ، الذى أثبتت تجربة مسرحية « الجنيه المصرى » انه أقسى من السلطات فى بعض الاحيان ، فهذه — على الاقل — قد سمحت بعرض المسرحية رغم كل مرارتها ونقدها الشامل ، بينما قاطعها الجمهور ولم يجد فيها ما اعتاد أن يجده من حلاوة لا تشوبها مرارة .

والى جانب الاوبريت ، استخدم بديع ونجيب بعضا من البضاعة الفنية المعروفة فى الكوميديا الشعبية ، مثل الشخصيات المتنافرة الغريبة التى نجدها فى مجلس الابحاث الاعلى : طرقعنجى أغا ، سلحدار الدولة ، ذو الضوضاء والعقل الفارغ ، والسيد جرجارالسنجابى معدى كرب ، قاضى قضاة السلطنة المصاب بالعى الشديد ، والذى يصر — مع ذلك — على الترحيب ببندق أبو غزالة (اسمه الآن : قرا زاده ادرنلى اوغلى أغا !) والسيد مفتاح أبو طيرة الكردانى ، عبقرى الانشاءات الهندسية الذى يقترح مصادرة أجسام الموتى، اذا رفض أهلهم دفع ضريبة الموت ، وحجة الفصاحة والبيان السيد سحبان القلنطيطى ذو الالفاظ الصخرية التى

(١) اكتشف جيلبرت وشو وتوفيق الحكيم هذه الحقيقة ..

تتناثر من فمه كالانهيارات الجبلية .
يضاف الى هؤلاء شخصيات العالم السفلى التي نجدها فى الفصل الاول ، المجرم زردق الذى يبحث عبثا عمن يشهد له شهادة زور لاخفاء جريمة ارتكبها ، ويتحسر على ما كان يقوم به من خدمة الاخوان بحوالى عشرين شهادة زور فى اليوم ، ووطواط الجرسون الشعبى اللمض ، الذى يعتمد على ذكائه وخفة يده وسرعة خاطره فى الحصول على ثمن المشروب ، والفحل صاحب خان مرجوش ، الفتوة المجرم وتاجر الجوارى ثم كشك أغا المتغطرس التركى التقليدى وتابعه الذليل بندق أبو غزالة .
كما استخدم الكاتبان حيلة الانقاذ الميلودرامى فى آخر دقيقة ، لبث التشويق وامتاع الجمهور واسعاده ، وذلك حين جعلا ابنتى السلطان تفتديان بندق أبوغزالة بروحيهما وهو على بعد ثوان من الموت ، وأفادا من حيلة معروفة فى الكوميديا الشعبية ، حيلة تحدث عاشق مع معشوقته عبر طرف ثالث لا يدرى انه يستخدم وسيلة غرام ، وحين يكتشف الامر يحتج — عبثا — وقبل هذا كله ، أرضى الكاتبان جمهورهما بأن أعادا اليه بطله التقليدى كشكش بك بروحه وشحمه ولحمه ، وأن كانا أعطياه اسما جديدا ورداء مغايرا .

***

كان هذا فى عام ١٩٣٣ أو حوله .
وفى عام ١٩٣٦ أخرج الريحانى وبديع خيرى مسرحية « الدنيا على كف عفريت » وفيها يحشدان فى صعيد واحد جمعا كبيرا من شخصيات المسرح الشعبى ، التاريخية منها والحديثة ، ويجعلان كشكش بك يتنكر فى زى عمدة اسمه حمودة ، ثم يعاود الظهور فى القرية والمدينة معا : اسدا فى القرية بين رعيته من الفلاحين

السذج ، وهزؤا فى القاهرة بين طويلات اللســــان من الراقصات وفنانات « الفتح » بالاضــافة الى محترفى النصب من الرجال على اختلاف أشكالهم .

غير ان الجديد فى هذا الجو اللاهى الذى خبرناه من قبل فى مسرحيات الفرانكو ـ آراب ان المشاهد التى تدور فى القرية تحوى بعضا من الوان النقد الاجتماعى .

ذلك ان المسرحيــة تتخذ من محاكم الخط الريفية وسيلة لنقد ما يدور فى الريف من الوان المساخر والمظالم والتحيزات .

هناك بالطبع العمدة الذى يســيل لعــابه لمرأى كل امراة ، فيتنازل فى سبيل الرضى النسائى عن أى شىء وهناك عضوا اليمين والشمال فى المحكمة ، وهما ليسا اقل ترخصا أمام النساء من العمدة ، ولا هما دونه فى تفضيل المصلحة الخاصة على المصلحة العامة ، اذا ما تعارضت الاولى مع الثانية .

وهناك العجوز الذى يتزوج من صبيتين هما فى سن ابنتين صغيرتين له ، فيضطرهما اضطرارا الى التطلع الى شباب الجيران !

وهناك تاجر القطن اليونانى الذى يستصحب زوجته الجميلة فى صفقاته ، ليغرى بها البلهاء من أمثال العمدة على بيع أقطانهم بالثمن البخس .

وهناك الجزار الذى يضبط بتهمة البيــع بأكثر من التسعيرة ، فاذا ما دفع بأن لحمه يؤكل حقا بينما لحم غيره « كاوتش » وانه مستعد لاهداء المحكمــة خروفا لزوم المعاينة ، قبلت المحكمة من فورها هــذا العرض اللذيذ ، وأخلى سبيل الجزار .

وهنــاك الخفير الجعجاع الذى يفلت منه المتهم رغم طول شواربه ـ هؤلاء وغيرهم يتخذهم المؤلفان وسيلة

لنقد أحوال الريف ـ نقدا هينا لا تضار منه السلطة الاكبر ، لانه لا يتجاوز القرية ولا اشخاص المقيمين فيها فالشر فى الريف مصدره الريف وسكانه ولا احد سواهم !

ولكنه نقد على كل حال ، ووجوده هو الذى يجعلنى أعتبر هذه المسرحية نوعا من الجسر عبرت به كوميديا الاستعراض عند نجيب الريحانى البرزخ الذى يفصلها من كوميديا النقد الاجتماعى .

غير ان للمسرحية عندى أهمية أخرى بالنظر الى انها تثبت انه حتى فى هذا التاريخ المتأخر عام ١٩٣٦ وبعد ظهور مسرحيات أكثر قربا من الكوميديا الانتقادية مثل مسرحية « الجنيه المصرى » و « أموت فى كده » عام ١٩٣١ ، تثبت ان كوميديا الريحانى كانت لا تزال مشتبكة مع ومعتمدة على الكوميديا الشعبية وعلى نمر المسرح المرتجل ، حتى أواسط الثلاثينات ، أى على بعد زمنى قصير لا يزيد عن خمس سنوات من مسرحيات النضوج من أمثال مسرحيات « الدلوعة » و « حكاية كل يوم » و « الا خمسة » (أوائل الاربعينات) .

ومن هذه الجهة تعتبر مسرحية « الدنيا على كف عفريت » مخزنا عاما لكوميديا الريحانى ، يحفل بالشخصيات الجاهزة ، والمواقف الفكاهية التقليدية ، وبالحيل الكوميدية المعروفة ـ وكلها معدة للاستعمال الفورى كلما اقتضت الضرورة ، وسنجد عند تحليل بعض مسرحيات مرحلة النضوج أن الريحانى وزميله بديع خيرى كانا يفيدان بطريقة متصلة من هذا المخزن ، مما جعل أثر الكوميديا الشعبية يمتد بوضوح الى آخر مجراهما الفنى المشترك .

فى المسرحية نجد الكاتب القبطى التقليدى «تادرس»

الذى يجمع بين الدهاء والسذاجة ، ويرضى بالظلم المادى الظاهر ، ولكنه لا يغفل قط عن مصالح له أخرى ، غير الراتب الذى يتناوله من مخدومه ، وسنجد هذه الشخصية فى مسرحيات ريحانية لاحقة ، بينها مسرحية « لو كنت حليوة » حيث الكاتب غبريال مسحوق مضيق عليه فى الظاهر من مخدومته التركية يلدز ، وان كان هو فى الحقيقة السيد الآمر المتسلط عليها .

وهناك الشامى مخلوف ، وهو أيضا تقليدى فى مزاجه النفسى الذى يجمع بين سلاطة اللسان والصفاقة ، وشىء من السذاجة ، ومهمته فى المسرحية أن يبشر العمدة حمودة بأن هناك احتمالا لثروة يمكن أن تكون من نصيبه ، ومن ثم يصحبه الى القاهرة لمطاردة هذه الثروة

ومن الغريب أن الريحانى يجعل شاميا آخر هو جورجى فيليب قسطندى رعول بن ضومط ، من جبل لبنان بشيرا بثروة طائلة تهبط على شحاته افندى « نجيب الريحانى » فى مسرحية « لو كنت حليوة » . وشاميا ثالثا هو نيقولا بشاروش . مصدرا لوعد بثروة كبيرة يملك هو تفويض اعطائها لمن يشاء ، وذلك فى مسرحية « استنى بختك » .

الى جانب هذا ، هناك الشخصيات الشعبية التى استحدثها المسرحى الهزلى وهى ، الى جوار العمدة الهلاس ، وتابعه المطيع المضحك زعرب : الشاويش الساذج ، المهمل ، المتظاهر بالهمة ، الغبى ، المدعى الفهم و « الفرنجة » !

والممثل التراجيدى الذى يعيش أدواره المختلفة فى واقع الحياة ، علاوة على معايشتها على المسرح ، وقد مر بنا نموذج منه : عكوش فى مسرحية « أموت فى كده » .

والخواجة اليونانى الذى يريد أن يثبت بكل وسيلة - مضـــحكة ! - انه ابن بلد ، وانه يفهم فى كل شىء ويعرف كل الناس ، الخواجة استـاورو ، الذى هو الاصل الواضح للخواجة بيجو فى كوميـديا « سـاعة لقلبك » .

والمحامى « الفصيح » المتلعثم الذى يبدى استعداده للمرافعة فى أية قضية ، ولدى أى محكمة !

والارتست « القطاعة » التى تبتكر الحيل ابتكارا حتى تنظف جيوب العملاء من اية عملة ، صفرت أو كبرت ، وسنجد نماذج اخرى منها فى مسرحيات لاحقة ، أوضحها الارتست عزيزة فى مسرحيـة « استنى بختك » التى تنجب من ابن الباشا ولدا غير شرعى ، ثم تلقيه القاء فى وجهه ، فيضطر هذا الى نسبته زورا الى شحاتة افندى ، الشخصية الغلبانة قليلة البخت ، التى اخـ.. نجيب الريحانى يمثلها بعد كشكش بك .

ثم شخصية سائحة انجليزية تظهر بين الحين والحين فى مسرحيات الريحانى ، وتقوم غالبـا بدور صـديقة الشخصية التى يمثلها نجيب الريحانى فى أية مسرحية ، وقد مر بنا نموذج سابق لهذه الشخصية فى مسرحية « البرنسيس » حيث السائحة الامريكية مس جاكسون تقع فى غرام حسـنين (نجيب الريحانى) وتريد بكل وسيلة أن يصحبها الى أمريكا لتتزوجه .

وسنلقى نموذجا لاحقا لهذه الشخصية فى مسرحيـة « حكاية كل يوم » حيث الانجليزية مس اسبرنج تقـع أيضا فى غرام صلاح (نجيب الريحانى) وتريد أن تتزوجه وتسافر به الى انجلترا .

والاستاذ برجل المحامى الشره الخرب الذمة ، وقد مر بنا نموذج منه فى مسرحية « ابقى اغمزنى » .

والمسرحية اذ تعرض كل هذه الشخصيات المتباينة تتبع تقاليد الكوميديا الشعبية منذ عهودها الباكرة ، وتفيد من التنوع والتنافر فى خلق الضحك المطلوب .

غير ان تكنيك الاضحاك ووسائله فى المسرحية أقرب الى تقاليد الكوميديا الشعبية من هذا ـ أقرب بكثير

ففى الفصل الثانى يقوم **موقف هزلى ممتـــاز** ، . يقع أبو الشام مخلوف فى قبضه اربع من نساء البـلد السليطات اللسان تصادف أن ألقت احداهن بمحتويات حلة من مرق الدجاج من نافذة غرفتها ، فأصـابت أبا الشام وبللت ملابسه .

ويحتج أبو الشام ، فيبدأ فاصل الردح المشهور فى الكوميديا الشعبية ، وهو فى المسرحية ردح جماعى ، أبطاله النسوة الاربع ، وضحيته أبو الشام · هذا هـو المشهد :

امرأة : (من الشباك تدلق الماء) دستورك ياللى ماشى

مخلوف : العمى ، شو هايدى ؟ يخرب بيتك ، ما الك نظر ؟ ما الك عينتين ؟

امرأة : جرى ايه يا عمر ؟

مخلوف : ما انى عمر يا بلا ! مخلـوف ، مخلـوف الشويخالى ، امبازى ، الله لايقشعك خير ، امبازى .

برجل : ايه ياحرمة ، قفطان الراجل غرقتيه ، انتم جنسكم ايه ، بهايم ؟

امرأة : لا ، اما اقول لك ، ما تقبحش ، قفطـان الراجل ؟ صـلاة النبى على قفطان الراجل ! خسرتله الردنجوت ، موش كده ؟ تلفت له بدلة التشريفة ! دى ممسحة البلاط اللى عندى انضف من قفطان الراجل .

مخلوف : الله يمسحك مسح ، لغمطتى الامباز تبعى بالزفت والوحل وما بتخجلى ، وعما بتقلى حياك ؟ شو

كان بدك يا بنت الملعونة ؟
امرأة : امشى ، ملعونة فى عينك ، لا ما تلبخش ، لم لسانك .
مخلوف : ايه ، بابعت لك تشكرات حارة من شان تكرمتى وقدفتينى بها الوساخة ؟
امرأة : هس ، قطع لسانك ، قال وساخة قال .
مخلوف : شــو بدك اسميه ياصرماية ، ها الزفت اللى بقع هدومى ؟ روح النعنع ؟ اكسير الفل ؟
امرأة : شمها ، جاتك نايبه ، شمها ، مرقة فراخ يا منيل .
مخلوف : اى ، منيح ، اذا كان فى نظر حضرتك مرقة الدجاج ريحة عطرية ، انطرى نتفة تاغرق نافوخــك بمرقة ديك رومى ، يخرب بيتك ، امباز جديد بيصير هيك ؟ ياالله ، شو ها الجبلات الجعيدية !
امرأة : اخرس ، جعيدية فى عينك ، لا ، أما اقول لك ، ده انا انزل أرن البنتوفلي على اصداغلك ، ياراجل يا هلفوت ، يا زحافة العنكبوت ، يا زبالة بيروت ، يا مكولب يا مدولب ، يا ابو مناخير بلولب ، يا طبيخ وحمضان ، يا كرات ومرضان ، يا عجين وبايت ، ياضلم يا عتم .
مخلوف : شو ها القصيدة البليغة ؟ شو ها الاوزان الساحرة ؟ يحرق ميتينكم .
برجل : تعالى ، ما احناش قد دول .
امرأة ٢ : (تفتح الشباك) جرى ايه يا اختى ؟
امرأة ١ : يا ادلق الحلــة فضــلة خيرك ، قال ايه طرطشت قفطان الراجل .
مخلوف : ايه ، بمية عما ، مية زفت ، بمية فراخ .
امرأة ٢ : اســم الله ياكبــة ، كان لازم تطرطشــك

بليموناته وتكون متلجه ، جاتك نيله ، مية فراخ ولا هيش عاجباك ؟

مخلوف : يابنى آدمة ، يابنى معزة ، يابنى جاموسة دلقتها على امبازى ، ما دلقتهاش فى فمى !

حرمة ٣ : (تفتح شباك آخر) جرى ايه يا زهرة ؟ ابن قروبة مين اللى بيخانقك ؟

مخلوف : وليه .. اتحشمى ، يخرب بيتك !

حرمه ٢ : آل يا اختى سكينة بتدلق الحلة طرطشت عليه مية فراخ .

حرمة ٣ : لا ، غلطانة .

مخلوف : ايه ، ماهيك ياخيتى ، ماهيك بنت الحلال؟

حرمة ٣ : لاهيك يا بلح الشام !

مخلوف : بلح يرد المية فى بلعومك .

حرمة ٣ : النوبة الجاية تدلق عليك بلاص عسل ، تدلق عليك سلطانية خشاف ، ياخى جك نيلة فى امك ، مرقة فراخ مش عاجباك ؟ هوه انت طايل مرقة نابت ؟

مخلوف : يالله ، شو ها المجموعة القرداتية ؟ هولاك شو جمعهم فى شارع واحد ؟ يحرق ميتينكم !

حرمة ٤ : (تفتح شباكها) يوه ، كفى الله الشر ، جرى ايه يا زليخة ؟

مخلوف : الله يعدم حسك وحس زليخة بيوم واحد باتعجب كيف بيطلعو من الشقوق مثل السحالى !

حرمة ٣ : قال يا اختى سكينة بتدلق الحلة ، اسم الله على خيرك ، طرطشته بمية فراخ .

حرمة ٤ : يا ندامة .

مخلوف : ندامة تاخد اجلكم ، امبازى !

حرمة ٤ : مية فراخ ؟ ليه ، هيه دى تندلق الا على العزيز الغالى ؟ ما فيش مية نار ؟ ما فيش مية رصاص؟

ما فيش مية دقة ؟ ياخى جاك وجيعــة ، مرقة فراخ مش عاجباك ؟

مخلوف : ولاك ، سكرى تمك ، ياعقربه ، ياكهنه ، يا ابريق بلا تم ، يا ترابيزه بلا اجرين ، يا قنينة بلا فله ، يا جزمه بلا رباطات .

حرمة ١ : هس ، يا جلياط ، يا قصاصيص الخياط

حرمة ٢ : يا اصفراوى ، يا سحراوى ، يا بطيخه ماوى .

حرمة ٣ : يا شوم الناس ، يا قفة قلقاس ، يا شــعر بلا راس .

حرمة ٤ : يا سحنة مقشورة ، يابتاع المــاشورة ، يا خلقة الخنشورة .

الاربع : يا بو ، يا مرم ، يا داهية تلم ، يابو عينين حجارى ، يا نافد ع المجــارى ، يابوابة الانتيكخانة ، يا سقط السلخانة ، يا فيدو .

مخلوف : العمى ! هايدى مجمع لغوى بالقباحة .

برجل : يالله يا اخى ، احنا فى جهنم .

مخلوف : ايه ، ما بخمن جهنم تكون هيك ! الزبانية بذاتهم ما بيقدروا يوجدوا ها الالفاظ المنقاية من كل عربخانة نتفه . يخرب بيتكم ، ولاك ياصرماية ، يا ابرة مصداية .

برجل : ياسيدى فوت ، ما احناش قد دول ، ما احناش فاضيين ، قدامنا أشغالنا ، الراجل حمودة يمكن يكون بيدور علينا .

مخلوف : ايه ، صرمايتى على حمودة ، وعلى واقعة حمودة ، امبازى ! (يخرجان) .

حرمة ٢ : غور ، داهية تسمك ، والنبى انا كان طالع فى مخى علشان خاطر عيونك ، انزل أمرمط بيه الارض

حرمة ١ : حبيبة يا اختى ، أجاملك ان شاء الله فى بهدلة عدوينك .

حرمة ٢ : (مخاطبة من فى الداخل) سمى عليه يابت الواد بيعيط (تختفى)

حرمة ٣ : عندى ماجور أخضر مشروخ ، كان يستاهل دماغه .

حرمة ١ : قد القول ياحبيبتى ، تعيشى !

حرمة ٣ : يوه ، الله ، يندمك راجل ، ماتقرصش ! يوه ، ذيهدى ، الله ، ما تقرصش با اقول لك ! اخص عليك ! (تختفى) .

حرمة ٤ : تصدقى بالله ؟ اذا كان طول كنت نزلت جبت لك فردة من شنبه .

حرمة ١ : فيكى الخير ياعينى ، التقلية ع النار ، تقعدى بالعافية .

هذا المشـــــهد هو فى الواقع مسرحية قصيرة مكتوبة بعناية واضحة لتسجل وتستفل ظاهرة الردح (١) فى الحياة الشعبية المصرية ، وما تحويه من فكاهة ، ونلاحظ ان المعركة تستجمع قواها تدريجا بدخول واحدة بعـد الاخرى من النسـاء الى الميدان ، حتى اذا وصلن الى القمة أصبح الردح جماعيا ، بعد ان كان مساهمات فردية

(١) أرجو أن يكون أحد المهتمين بالفولكلور فى بلادنا قد درس هذه الظاهرة . او ان تتم هذه الدراسة فى المستقبل : وما سمعته وشاهدته من مظاهر الردح فى طفولتى يعد الدارسين بحصاد لابأس به على الاطلاق ! .. فى باب الشعرية ــ مثلا ــ كان الردح بين المتخاصمات يتم أحيانا على طريقة الملاحم . تستمر الملحمة أسبوعا ، ويصحب الردح بالالفاظ القاسية الدق على الطبلة والاشارات اليدوية الداعرة ، وتتدرج الشتائم فى خط متصاعد من القسوة حتى تصل الى القمـــة فى اليوم الاخير وهنالك تتجرد النسـاء من ملابسهن تماما ، علامة على التخلى من أى مظهر من مظاهر الاحتشام ، ووعدا بأن تصل المعركة الى أعتى درجات القسوة .

متوالية (١)

وسنجد ان كوميديا الريحانى ظلت تستغل الردح منذ بدايتها حتى النهاية ، ونوعت فيه ، هنا يدور الردح بين مصريات وشامى ، وفى مسرحية « أموت فى كده » يدور بين شامية ومصرى ، وفيما تلا هاتين المسرحيتين أصبح الردح يدور تارة بالعامية ، وأخرى بالشعر الفصيح بين شخصين نصف مثقفين ، مثلما يحدث فى مسرحية « ٣٠ يوم فى السجن » حيث يتبادل أمشير أفندى (الريحانى) الهجاء بالشعر مع المحامى .

والى جانب الردح ، تفيد مسرحية « الدنيا على كف عفريت » من نمر المسرح المرتجل ، وبين فصول هذا المسرح فصل يحاول فيه الممثل ان يجمع بعض المعلومات عن بنت يزمع التزوج منها ، فيتقدم ليسأل عنها واحدا بعد الآخر من المارة ، وفى كل مرة يتعرض للاجابات

---

(١) يصف بيرم التونسى واحدة من مباريات الردح هذه بقوله :
« واسوأ ماكان يعرف من نساء ذلك الحى ، هو الشجار الدائم الذى كان يقع بينهن .. فاذا اختصمن استمرت خصومتهن اياما وليالى ، واذا انقطعت فى النهار واصلنها فى الليل . واذا انقطعت فى الشارع ، واصلنها فوق أسطح المنازل ، ولايتحرجن من كشف كل شىء ، وتفصيل كل شىء بالادلة والبراهين .
كانت هذه المشاجرات عبارة عن مباراة بين اثنتين : ايهما اقدر على اختراع المعانى الخبيثة وصوغها فى قوالب بشعة ..
وللمتخصصات منهن اشارات بالاذرع والاصابع والحواجب .. تفوق فى مدلولها مايقال على اللسان .
وكانت لهذه المباريات مواعيد محددة واماكن معينة . وعندما كانت تقام احداها ، يعلن عنها فى الحى كله ، فتأخذ نساؤه أماكنهن ليتفرجن عليها فى شغف واهتمام وليحكمن للبطلة المتفوقة فى ــ الردح ــ و ــ التشليق ــ . ويدور حوار بين المتفرجات :
ــ لا يختى منحده مش قد مسعده
ــ ماتصلى ع النبى امال .. بقولك مسعده تاكل عشرة زيها .
من قصة حياة بيرم التونسى ــ اعداد عبد الفتاح غبن ــ الجمهورية ١١ فبراير ١٩٧١

السخيفة ، أو للهزء به ، أو للضرب أحيانا ، هـذا ما يحدث فى فصل شكلدم وشكلدمة (١) .

وهـذا فى الجوهر هو ما يحدث للعمدة حمودة فى المسرحية ، اذ يحاول الاستدلال على عنوان المحـامى برجل ، الذى كان قـد زاره هو ومخلوف فى قريتـه ووعداه بالثروة . ان العمدة يسأل عديدا من الناس : فيتعرض للمهانة فى كل مرة ، يظنه من يسألهم شحاذا صفيقا مرة ، ومرة أخرى بائع يانصيب ، وثالثة زبالا جاء يطلب الزبالة ، ومرة رابعة يقع فى براثن المحامى المتلعثم ، وخامسة يطبق عليه اليونانى ابن البـلد .. وهكذا .

كذلك تفيد المسرحيــــة من نمرة معروفة من نمـر الـكوميديا المرتجلة ، وذلك حين يقع حمودة بين براثن ارتيست مستفلة ، تمثل عليه ان لها زوجا ، وتجعل هذا الزوج يطب عليهمـا وهما فى بدء خلوة ، فتطلب الارتيست من العمدة أن « يعمل كنبة » وتفرش عليه الغطـاء ، وتطلب الى زوجهـا المزعوم أن يجلس على « الـكنبة» الآدمية ، وهو مشهد فكاهى يتكرر فى فصول المسرح المرتجل .

وأخيرا ، لا تهمل المسرحية ظاهرة القافية ، كمصدر للفكاهة ، فتجعل واحدا من العمد من رواد المـلاهى يدخل فى قافية من جانب واحد مع العمدة حمودة على النحو التالى :

عمدة : تسمح لى بكلمة صغيرة من فضلك ؟
حمودة : اتفضل يا اخينا اتفضل .. اف !
عمدة : من فكرى أنا اسمع كلامى وطلقها !
حمودة : أطلقها ؟

(١) راجع : الكوميديا المرتجلة . ص ١٩٩ .

عمدة : ايوه ، لحسن طويلة عليك قوى .

حمودة : هيه ايه دى ؟

عمدة : دقنك ! ..

حمودة : هزارك مالوش معنى ، مالوش طعم ، مالوش مناسبة ، أنا مش جاى هنا عشان أخش معاك قافية ، أطلقها وأجوزها ! ما لك انت ومال دقنى ؟

عمدة : عدم المؤاخذة ، يظهر ان بالك مش رايق ، فكرك مشغول .

حمودة : مشغول وهلكان وكفران ، وطالعة العفاريت على جتتى .

عمدة : كان الله فى عونك ، كل انســـان وله همه ، تصدق حضرتك انى أخبط مشوار طويل لحد هنا واسأل عليهم يقولوا لى خرجوا ؟

حمودة : خرجوا ؟ همه مين ؟

عمدة : (يغنى) عيونك !

ولا يهم العمدة ما يناله من شتائم حمـــــودة ، ولا تنقطع محاولاته الدخول فى القافية ، فلا يجد حمودة بدا من مشاركته أخيرا فى هذه الهواية الملحة .

عمدة : انت يا عمدتنا !

حمودة : عايز ايه يا زبالتنا ؟

عمدة : مناخير جنابك ..

حمودة : مالها ؟

عمدة : معطلة مشروعات التنظيم !

حمودة : ايه ؟ طب دماغ حضرتك ..

عمدة : مالها ؟

حمودة : نازلة فى التسعيرة (ضحك) ..

***

كانت مقومات الـكوميديا الريحانية قد اكتملت لبديع خيرى ونجيب الريحانى ، حين أخرجا للنـــاس فى عام

١٩٣٧ مسرحية « لو كنت حليوة » .

هنا نجد الموقف الرئيسي فى الكوميديا الريحانية ، موقف الرجل المسحوق ، الفصيح اللسان ذى الموهبة ، اذ يمد لسانه بالنقد للطبقة المترفة التى يلتصق بها بطريقة أو بأخرى ، ويتطلع فى الوقت ذاته الى أن يصبح فى عدادها يوما ما ، ولا يلبث بنقلة مفاجئة من نقلات الحظ ، أن يصعد اليها فعلا .

والانسان المطحون هذا اسمه فى مسرحية « لو كنت حليوة » شحاتة أفندى ، كاتب الحسابات الذى يعمل فى خدمة عبد الحفيظ بك فتح الباب ، ناظر الاوقاف .

والعلاقة بين الكاتب ومخدومه يلخصها شحاتة افندى نفسه بقوله مخاطبا عبد الحفيظ بك : « أنا تبعك » .

فشحاتة ليس مجرد موظف أجير عند صاحب عمل، ولكنه أيضا جزء من الاسرة ـ جزء منحط فعلا ، تتناوله الايدى بالصفع والارجل بالركل والالسنة بالمقذع من الكلام ـ ولكنه مع ذلك جزء من الاسرة .

وهو لهذا يرفع شعار « التبعية » ويتصرف بمقتضى المثل القائل : « ان كنت تعمل فى خدمة الكافر، اضرب بسيفه » .

لهذا ينضم شحاتة أفندى الى المحاولات الكثيرة التى يقدم عليها عبد الحفيظ بك لاختلاس أموال المستحقين فى الاوقاف عن طريق التدليس فى الحسابات .

والنقد الواضح الذى يوجهه شحاتة الى مخدومه وطبقته يفضح هذه الطبقة فعلا ، ويعريها ، ولكنه لا يهدمها أبدا ، بل هو ـ على المستوى الشخصى ـ نوع من التخويف لهذه الطبقة حتى تظل متمسكة بشحاتة ، محتوية اياه .

وهو ــ على المستوى العام ــ ترفيه واضح عن الطبقات المسحوقة وتشفف فى الاغنياء يتم لحسابها ، هدفه الاساسي هو اطلاق البخار حتى لا تتم ثورة ، نقد يقول لجماهير النظارة من الطبقة الوسطى الصغيرة ، والطبقة الوسطى : هؤلاء هم الاغنياء أمامكم على المسرح ، سأوجه لهم ضربات موجعة ، تشفى غليلكم ، ثم أدعو ممثلا منكم ــ هو شحاتة أفندى ــ الى أن ينضم اليهم ليستمتع ــ نيابة عنكم ــ بما يستمتع به الأغنياء ، ذلك اننا كلنا أولاد تسعة ، وكلنا أهل للغنى ، لو أسعفنا الحظ .

هذا هو مضمون النقد الاجتماعى فى ذلك النوع من مسرحيات الريحانى وبديع ، الذى يقوم فيه البطل بعملية مفازلة متصلة للطبقة العليا ، ولا يزال يجاهدها وتجاهده ، حتى ترضى به عضوا بها ، بعد أن يسعده الحظ ويربح ثروة طائلة .

يحدث هذا فى مسرحية « استنى بختك » ، حيث الفيلسوف الوهمى أبو فراس ــ ممثلا الآلهة الحظ ــ يعمل جاهدا على تحسين حال تيسير أبو الدهب ، الكاتب الفقير ، السيىء الحظ فاذا به فى آخر المسرحية سيد غير منازع للطبقة التى كان يخدمها ، بعد أن واتاه الحظ المرة بعد الاخرى ، ثم توج هذا كله بالثروة المفاجئة المعتادة التى تخر لها ساجدة أسرة بهجت باشا الرأسمالى الكبير فتسمح لتيسير بالانتساب اليها وتزوجه احدى بناتها .

ويحدث الشيء ذاته فى مسرحية « الدلوعة » حيث ينتقل أنور ، الكاتب الصغير باحدى المصالح الحكومية من تمنى التزوج من ابنة الباشكاتب ، رئيسه فى المصلحة ، الى تزوج « الدلوعة » فكرية ، ابنة تاجر

الجواهر الثرى الكبير الزعفرانى بك ، وذلك بعد أن اسعفه الحظ فأوقعه فى طريق امرأة جموح ، متسلطة تعودت ان تفرض ارادتها على الجميع ، وهى فى أعماقها تحن أكبر الحنين الى من يكبح جماحها : ويلزمها السير على الجادة فرسا ذلولا ، وانثى تعترف للرجل بحق السيطرة .

وفى مسرحية « الا خمسة » نلقى هذا الحظ ذاته ، فالمحامى البائس ، عديم الزبائن سليمان الزعفرانى ، يقع ، بطريق الصدفة على خريطة تشير الى كنز مدفون فى مبنى أثرى ، فيذهب جاهدا يبحث عن الكنز ، ويحدث له مغامرة مضحكة وراء اخرى حتى اذا يئس فى النهاية من العثور على الكنز ، وأوشك أن يؤمن بأن المتعوس متعوس مهما فعل ، اذ بالحظ يبتسم له فيلقى ـ لا الكنز وحده ـ وانما ايضا عروسا كالقمر تبتسم له مع الدنانير التى تنهال عليه من الكنز المخبوء فى الحائط .

والى جوار هذا اللون من المسرحيات التى تؤكد الاهميـة الذاتية للفرد الفقير المطحون ، وتدعم هذه الاهمية بمفاجآت الحظ السعيد ، نجد نوعا آخر من المسرحيات تلح على فضل الفقير واصالته ، وتؤكد تمسكه بطبقته وفضل هذه الطبقة على الطبقات الغنية وتعتبر مسرحية « حكاية كل يوم » نموذجا طيبا من هذه المسرحيات .

وفى هذه المسرحية التى نجد لها اصولا واضحة فى مسرحيتى « البرنسيس » و « أموت فى كده » يقف ابن البلد الفقير موقف الند من الطبقات الغنية ، ويؤكد فضله عليها ، ويهاجم لا هذه الطبقة وحسب ، بل وكل الذين يتوقون الى الخروج من أصولهم المتواضعة ،

ويتطلعون الى شرف الانتساب الى الاغنياء .
هـــذه الصيغة هي فى حقيقة الامر مجرد تنويع على الصيغة السابقة فهى ــ بدورها ــ تنقـــد الاغنيـــاء ولا تهدمهم ، وانما تقول لهم : لـــكم دينكم ولى دين . ثم تربت على أكتاف الفقراء وتقول : أنتم النـــاس أيهـــا الفقراء !

هذا هو مبلغ النقد الاجتماعى فى مسرح الريحانى ، وقد آثرت أن أورد تحليلا له قبل الالتفات الى بقية النواحى التكنيكية فى المسرحيات ، حتى أوضح حقيقة بعينها وهى : أن الريحانى كان مجرد ناقـــد مســـالم لمجتمعه . لم يكن يرغب فى أن يحدث فيه تغييرا جذريا ، وانما كان يكتفى بالدعوة الى تحسين الحال عامة ، أن يصبح الاغنياء أقل قسوة وأقل غباء ، وأن ينفتح باب الامل قليلا أمام الفقراء ، ويجدوا من يمسح دموعهم ، ويمتعهم ، ولو فى الخيال بما يستمتع به الاغنياء .

لم يكن الريحانى ثوريا ولا ثائرا ، ولكنه كان مجـــرد ناقد المجتمع فى داخل حدود آمنـــة ، آمنة له هـــو شخصيا وللطبقة التى كان يحرص على أن يتوجه اليها

وفى داخل هذه الحدود فعل الريحانى وبديع خيرى الـــكثير لخدمة المسرح الـــكوميدى .

لقـــد استعانا بالنماذج الفرنسيـــة التى وجداها فى مسرح البولفار الباريسى على تحويل المسرحيـــة الهزلية التى شغلا بها حتى عام ١٩٣٦ تاريخ خروج مسرحيـــة « الدنيا على كف عفريت » الى مسرحيات كوميدية تعتمد على الرسم المتقن للشخصيات ، وعلى المواقف المخلوقة بقوة واقتدار ، وعلى البناء المتماسك للمسرحيات ، ثم لم يهمـــلا ــ مع ذلك ــ الافادة من تراث الـــكوميـــديا الشعبية كلما وجدا لهذا التراث قيمة أو نفعا .

والذى يقرأ مسرحيــة « الدلوعة » ــ مثلا ــ بعــد مسرحية « الدنيا على كف عفريت » يلمس فارقا واضحا فى البناء وفى رسم الشخصيات ، « الدنيــا على كف عفريت » بالقياس الى « الدلوعة » مجموعة من المشاهد الـكوميدية ، كل منها يكاد يكون مستقلا بذاته ، لا يجمعها الا خيط القصة الواهى الذى يمسك به العمــدة حمودة ، متنقلا من القرية الى المدينة ، ومن الشــارع الى الـكاباريه ، بحثا عن الثروة المفاجئة .

والاعتماد فى المسرحية ، كما رأينا ، على نمر الترفيه الشعبى ، وعلى الشخصيات الـكوميدية التقليدية .

اما فى مسرحية « الدلوعة » فان الاساس هو الموقف الرئيسى الذى اجتلبه الريحانى من المسرح الفرنسى : موقف المرأة المدللة كطفلة رعناء ، التى تعودت أن يكون الـكل رهن اشارتها ، ثم اذا هى تواجه بمن لا يأبه لها ، ولا يهمه رضيت أم سخطت ، لانه خارج تماما عن العالم الذى تعيش فيه ، غير معترف بالقيم التى تحركها وتحرك من يقعون تحت سلطانها .

والمسرحية تفيد من هذا الصدام القوى بين شخصيتين مختلفتين لخلق كوميديا من نوع أرقى من الذى اعتاده المسرح المصري حتى ذلك الحين .

هذه فكرية فى مسرحية « الدلوعة » قد اضطرت الى دخول منزل كاتب المصلحة أنور عزمى ، فى ساعة متأخرة من احدى الليالى بعد أن فرقع اطار سيارتها ، دخلت البيت بجراة واطمئنــان من اعتــاد ان يامر فيطــاع ، فصاحت ، وصرخت ولم تبال أن تزعج صاحب البيت وأصــدقاءه ، وأمطرت أنور وابلا من الاســئلة ، حول اسمه ، ووظيفته ، واطلقت عليه الاسماء الفكاهية كلها ، ثم وصلت الى النقطة الرئيسية :

فكرية : حضرتك عازب ؟
انور : لا ..
فكرية : متجوز ؟
انور : لا ..
فكرية : لا ، لا ، امال إيه ؟ !
انور : بين البينين .
فكرية : بين البينين يعنى ايه ؟
انور : يعني خاطب ، على وش جواز ، عملت خطوبة
فكرية : طيب وانا يهمنى ايه ، ان كنت خاطب والا مش خاطب ؟
انور : حضرتك اللى بتسألى : متجوز ؟ عازب ؟،لا ، خاطب .
فكرية : واللى خاطبها دى واحده ست ؟
انور : واحده ست ؟
فكرية : باسأل ..
انور : ماهو ده سؤال ما يتسألش أبدا ، الراجل لما يخطب بيخطب ايه ؟
فكرية : طيب قول ست وخلاص .
انور : ماهو مش لازم اقول ، دى لازم تنفهم لوحدها (سكوت)
فكرية : (تغنى) وانخلقت فى الدنيا واحده ست تقدر تهضم حضرتك ؟
انور : ايوه انخلقت ، ومش بس بتهضم حضرتى ، بتحب حضرتى ، بتموت فى حضرتى ، حا تتخبل عشان جمال حضرتى .
فكرية : يانهار اسود !
انور : وبعدين يارب فى البلاوى دى !
فكرية : لها عينين من فضلك ؟

انور : اكبر من عينين حضرتك .
فكرية : بأى شكل ؟ ازاى ؟ عشان ايه ؟
انور : عشان كده ، عشان هيه عينها كده ، مزاجها كده ، عميت ، دغششت ، لطشت .
فكرية : لقيت فيك ايه باستعجب !
انور : لقيت فى شوية انسانية ، شوية حيا ، شويه كسوف ، ما اتناورشى على العالم من غير ما اعرفهم ويعرفونى ، ما اطلعش فيها واعمل روحى كبة عالية ، وانا يمكن . . .
فكرية : ايه الكلام ده ، ليه انا ؟
انور : شىء عمومى يعنى .. عمومى .
فكرية : بالعكس ، انت قاصـــد تفهمنى انى قليـــلة الادب .
انور : وانا افهمك كده ليه ؟ انا اتداخل فى كده ليه ؟ لا انا الخوجة بتاعك ، ولا انا ابوكى ، ولا انا أمك ، عندك ادب لنفسك ، انما الشىء الوحيد اللى اقدر اقوله بس
فكرية : ايوه ، اتفضل !
انور : ان حضرتك نمرة لوحدك عن بقية العالم ، انا ما وردش على كده ابدا ، انا شفت ستات عدد شـــعر راسى ، انما بالجراة المفتوحة ، المكشوفة دى ، وبالدب والقفز ده ، لا .
فكرية : جايز يكون فى كلامك شىء من الحقيقة .
انور : شىء من الحقيقـــة ؟ انا احلف لحضرتك أن الحقيقة هى اللى شىء من كلامى انا ، ايه ده ! لو حضرتك تعرفينى من عشرين ســـنة ما كنتيش تلبخى وياى بالشكل البطال ده ، داخله على فى البيت زى البوليس ، زى النيابة وناقص كمان تمسكى عصـــايه وتطيحى فينا ، حضرتك متربية فين ؟ هنا فى مصر ؟

مش ممكن ، دى حاجه مش موجودة أبدا .

فكرية : اتصور زى ما انت عاوز ، قول اللى انت عاوزه ، رأى حضرتك عندى زى قلته .

انور : طبعا ، رأى الدنيا كلها عند حضرتك زى قلته انت تسألى فى حاجة ؟ !

ويفرقع اطار آخر فى سيارة الست ، ويصبح لزاما عليها أن تبيت فى بيت أنور .

فكرية : يعنى انسدت من كله ؟ ملزومة أبات هنا !

انور : تباتى هنا ؟ !

فكرية : امال يعنى أبات فين ؟ فى الشارع ؟

انور : فى الشارع ، فى الحارة ، أنا مش مسئول عن حضرتك .

فكرية : اما انا يا اخوانى ماشفتش أفندى مجرد بالشكل ده .

انور : لا من فضلك ، اباحه مش لازم .

فكرية : انت حيطـة ؟ انت جتـه من نحاس ؟ انت صنم ؟ ما فيش دم ؟ ما فيش مروءة ؟ ما فيش نخوة ؟

انور : ما فيش مروءة ، ما فيش نخوة ، المهم أنا بيتى مش وكالة .

ويتدخل الاستاذ سفرجل ، صديق أنور ، ليفهمه حقيقة المرأة الوقحة التى دخلت بيته :

سفرجل : انت فاهمها مين دى ؟ فتح عينك ، حط عقلك فى دماغك ، دى فكرية هانم ، بنت الزعفرانى بك اكبر جواهرجى فى البلد ، مليون ونص مليون جنيه .

انور : ان شا الله يكونوا تسعين مليون جنيه ، يهمنى ايه ؟ بنت الجواهرجى ، بنت الشربتلى ، أنا مالى ؟

فكرية : بنت الشربتلى يا افندى يا موظف يا بتـاع الانتيكخانة ؟

هــذه القوة فى رسم الشخصيات ، هــذا الصدام العالى الصوت بين قوتين متساويتين وان اختلفتــا فى المركز الاجتماعى والفكرى ، هذا الايقاع السريع للحــوار الذى يسمح « بلعبة الشيش » المعروفة فى مسرحيــات الافكار ، كانت كلها شيئا جديدا على المسرح الفكاهى فى مصر (١) بالاضافة ــ طبعا ، وقبل كل ما تقدم ــ الى شخصيــة فكرية ذاتها : المرأة النمرة ذات القوة غير العادية ، فهى كما يلاحظ انور فى الحوار ، شيء جديد على مجموعة النساء المصريات فى المسرح الفكاهى .

على ان الــكوميديا الشعبية ــ مع ذلك ــ لا تريد ان تفارق هــذا الموقف الاوربى الواضح ، نجدها هنا ممثلة فى فاصل الردح الذى يقوم بين انوروفكرية تسميه : انور عجة . انور بطارج ، انور بعجر ، وتسميها ام زعيزع وبنت طرزان ، مفترسة .. الخ .

والى جوار هــذا نجد فى المسرحية شخصية الخادم « اللهلوبة » التى تجمع بين الذكاء والجرأة والاندفاع والرد الحاضر ، والتى لايمنعها شيء أو شخص عن ابداء رايها الصريح فيما حولها ومن حولها ، وهى شخصية تتكرر فى مسرح الريحانى ، وقد أصبحت فيما بعد (٢) شخصية تقليدية فى الاعمال الــكوميــدية كلها ما بين مسرح وسينما .

وهى فى مسرحية « الدلوعة » اسمها زبيبة ، والصفة التى تميزها عن بقيــة الخادمات هى ترديدها الــدائم للأمثال الشعبية واحدا وراء الآخر ، تقول زبيبة وهى تحاول اقناع ضيفى مخدومها المستديمين بأن ينتظرا

---

(١) باستثناء مسرحية المرأة الجديدة لتوفيق الحكيم التى عرضت عام ١٩٢٣ ، وان لم تترك أثرا ذا بال على الكوميديا . « بينما لم تعرض زميلتها الارقى منها : رصاصة فى القلب » الا عام ١٩٦٥

(٢) لها سابقات ــ مع ذلك ــ فى مسرحيات محمد تيمور والكسار .

حتى يعود صاحب البيت انور عزمى ، وذلك قبل أن تهيىء مائدة العشاء :

ـ يا اخواتى على مهلكم ، زمانه جاى ، الغايب حجته معاه ، واللى ما تصبحه وتماسيه ما تعرف ايش جرى فيه ، واللى تحبه م القلب ما تمسكلوش على ذنب واللقمة لا تحلى ولا تطيب الا فى وجود الحبيب .

هذه الشخصية الدينامية ، بالاضافة الى شخصيات الموظفين الذين يعمل انور عزمى معهم أو تحت رئاستهم ومشاهد الديوان عامة وما يجرى فيه والنقد الذى يوجه له ، هى اضافة الكاتبين على الهيكل الفرنسى للمسرحية ، وهو هيكل يبدو واضحا رغم التمصير ، فان أنور عزمى الموظف الصغير ذا الثمانية عشر جنيها شهريا ، يسكن فيللا من طابقين فى الريف المتاخم للقاهرة ويقتنى كلبا فى الجنينة ، واسماكا للزينة فى الصالون ، وله أوزة اسمها كاترينة ، ويتحدث عن طقم السرفيس فى غرفة الطعام ، ويلبس الروب دى شامبر ويستضيف اثنين من نجوم السينما ، هما الممثلة كناريا ، والمخرج العظيم سفرجل ما يزيد عن أربعين يوما ، وحين يفرقع اطارا سيارة فكرية ، يقنع سائق السيارة سيد ، الخادم زبيبة بأن تستقل معه قطار الثانية صباحا الى القاهرة على أن يعودا فى السادسة من الصباح ذاته لتستأنف زبيبة خدمتها .

وكانت الخادم قد وقعت فى غرام مفاجىء بالسائق.
كل هذا يظهر من خلاله الهيكل الفرنسى للمسرحية.
وقد أصبح مألوفا فى مسرحيات الريحانى أن يبدو هذا الهيكل من وراء الكسوة المصرية التى جهد نجيب الريحانى وبديع خيرى فى اضفائها عليه .
ففى مسرحية « لو كنت حليوة » عام ١٩٣٦ نجد

موقفا رئيسيا آخر مجتلبا من المسرح الفرنسى . وفيه يبدو طالب الطب الفاشل فريد واقعا فى ورطة كبيرة ، فقد انجب ابنا غير شرعى من ممثلة طويلة اللسان ، جاءت تهدده بأن يثبت أبوته للولد والا فانها ستفضحه

ويتطور الموقف من بعد لتدخل فيه عقدة أخرى ، فان سوسن ، أخت فريد ، تحب مهندسا شابا يعمل فى خدمة أبيها ، عبد الحفيظ بك ، ولا يجرؤ على أن يتقدم لخطبتها لضآلة مركزه الاجتماعى ، فتقرر البنت وحبيبها وأخوها أن يتهموا الكاتب شحاتة بأنه أغرى سوسن ، وتزوجها فى السر ، حيث أنجبت منه ولدا ، وذلك حتى يرضى الاب بأن يزوج البنت من حبيبها المهندس ، درءا للفضيحة ، وعوضا عن أن ينزل الى مستوى تزويج ابنته من كاتب حقير .

هذا الموقف الذى سبق أن وجدنا نظيرا له فى مسرحية « العصفور فى القفص » لمحمد تيمور (ويبدو واضحا ان المسرحيتين قد نهلتا من نبع واحد هو المسرح الفرنسى) يتخذ منه المؤلفان بديع ونجيب هيكلا عظميا للمسرحية ويكسوانه باللحم المصرى ، فيدخلان شخصية ليلى ، البنت المصرية التى فاتها قطار الزواج ، والتى تتشوق الى الزوج ، وتبحث عنه بكل وسيلة مضحكة ، كما يدخلان بعض الشخصيات التقليدية التى سبق الاشارة اليها من أمثال المتفطرسة الغبية يلدز هانم التى يتعاون كاتبها القبطى غبريال مع شحاتة ، ومخدومه عبد الحفيظ بك فى سرقة مستحقاتها من الوقف .

ومع هذه الشخصيات المنتزعة من البيئة المصرية ، ومن تراث الكوميديا الشعبية ، يدخل النقد الاجتماعى وهو يتركز هنا فى نقد نظام الاوقاف ، وكشف السرقات التى يرتكبها نظار الوقف ومن يلوذ بهم من تابعين .

كما ان النقـد يتطرق أيضـا الى ظاهرة التفـاخر الاجتمـاعى بين الأغنيـاء ، وتتخذها المسرحيـة مادة ممتازة للفكاهة ، على نحو ما يحدث فى الفصل الاول من المسرحية ، حين يرسل عبد الحفيظ بك كاتبه شحاتة لدار الـكتب ، ليستخرج شجرة الاسرة ، ويرد بها على اتهامات يلدز هانم له بأنه من أصل متواضع ، كما يرد بها على غمزات ليلى ، أخت زوجتـه ، العـانس التى سبقت الاشارة اليها ، وهى تتخذ منه موقفا معاديا :

عبد الحفيظ : شحاتة افندى ناسخ بيده صورة من الـكتبخانة عن ترايخ العائلة منشور فى كتاب اسمه .. اسمه ايه يا شحاتة أفندى ؟

شحاتة : الجبرتى يا سعادة البيه .

عبد الحفيظ : أهو الجبرتى ده لا أعرفه ولا يعرفنى. مفيش مصلحة . قول . لقيت ايه ؟

شحاتة : ماتخليها لبعدين يا سعادة البيه .

عبد الحفيظ : (يشخط) با اقول لك قول ..

شحاتة : حاضر يا افنـدم .. ما هو التاريخ يعنى شوية . . .

عبد الحفيظ : ديهدى !

شحاتة : فى سنة ١٢٨٠ هجرية كان لسعادتك جد اسمه فلفل فتح الباب أبو الديوك .

عبد الحفيظ : مضبوط ، كان غاوى المضاربة بالديوك وطلعت عليه الشهرة دى .

ليلى : جدك كان اسمه فلفل ؟

عبد الحفيظ : كانوا بيدلعوه ياستى ، أبوه ما خلفش غيره ، هيه ؟

شحاتة : فى يوم جمعة كان أول رمضـان ، حضر الوالى فى ميدان الرصدخانة وبعت فى الحال يستدعى

جد سعادتك ، الله يرحمه فلفل فتح الباب أبو الديوك.

عبد الحفيظ : كويس ، الوالى بعت ينده لجدى ، قول يا شحاتة افندى .

شحاتة : فحضر جدك الله يرحمه ، وقدامه صفين من العساكر ، ووراه جموع من الشعب بتهلل .

عبد الحفيظ : تيجى تسمع يلدز هانم المجرمة ، قول يا شحاتة قول .

شحاتة : انا من رأيى نكملها بعدين بقى يا سعادة البيه .

عبد الحفيظ : ما تنرفزنيش .. قول .

شحاتة : فوقف المرحوم جدك قدام الوالى .. قام الوالى من على كرسيه .

عبد الحفيظ : وسلم عليه ؟

شحاتة : لا ياسعادة البيه ، وتف فى وشه .

عبد الحفيظ : الوالى تف فى وش جدى أنا ؟

شحاتة : ايوه يا افندم ، وأمر بجلده ١٣٠ جلدة ، لانه سرق كل الديوك اللى كانوا فى تقفيصة الوالى .

عبد الحفيظ : ديوك ؟ ايه الكلام الفارغ ده ؟ الجبرتى بيقول كده ؟

شحاتة : ايوه ياسعادة البيه . ثم جدك الله يرحمه كان من أرباب السوابق ، لانه اتحكم عليه بالسجن خمس مرات .

عبد الحفيظ : جدى انا اتحبس ؟

شحاتة : ايوه يا أفندم اتحبس ، انا لما شفت كده فى الحقيقة اتفميت قوى ، وبقيت متعشم ان الحبس ده يكون لاسباب سياسية ، لاعمال خطيرة ، لمجازفات عظيمة ، حاجة والسلام تعمل للانسان حيثية ، تطول الرقبة ، تكبر القيمة ، انما مع الاسف كله ديوك ،

ديوك ، ديوك .

ليلى : ديوك ؟

شحاتة : ايوه ياست هانم ، كان الله يرحمه يسطى على التقفيصة من دول ، يسيب الفراخ ويخطف الديوك وعلشان كده سموه فتح الباب أبو الديوك .

ليلى : وفتح الباب بقى مش باب صلاح الدين ، باب التقفيصة ؟

عبد الحفيظ : جتك داهيه فى أخبارك ، أنا جدى يكون تاريخه بايخ بالشكل ده ؟ يسرق ديوك ؟

شحاتة : يا افندم أنا كمان اتضايقت لما شفت كده ، أنا طبعا من توابع سعادتك ، وكان يهمنى ان اللى باشتغل عنده يبقى له جد معتبر ، واذا كان ولا بد يكون حرامى ، حتى حرامى الماظات ، وثايق تاريخية ، وثايق سياسية ، سرقات عالية شوية ، انما ديوك ؟ !

عبد الحفيظ : بقى اسمع هنا .

شحاتة : افندم .

عبد الحفيظ : السيرة دى لو طلعت بره ، وخصوصا ليلدز هانم حاقطم رقبتك .

شحاتة : لا يا افندم ، هوه أنا مجنون ؟ عيب ، ومع ذلك ما تضايقش نفسك ، أغلب الناس المطرطرين اللى انت شايفهم دول لو بحثنا فى الجبرتى . .

عبد الحفيظ : خلاص !

شحاتة : خلاص يا أفندم .. خلاص.

***

حتى النهاية ظلت كوميديا الريحانى امينة لنشأتها الاولى فى حضن المسرح الشعبى ، اليه كانت تلجأ كلما تعثرت الجهود لدفع الكوميديا المصرية خطوات اخرى فى طريق العمل المسرحى المتقن ومن الكوميديا الشعبية

كان الريحانى وبديع خيرى يتزودان حتى فى مسرحيات النضوج .

ففى مسرحية « أوروبية » ناضجة التكوين مثل مسرحية « حكاية كل يوم » نجد نمرة معروفة من نمر الكوميديا المرتجلة ، هى نمرة التمثيل الصامت ، يلجأ اليه الممثل الشعبى كى يخرج من ورطة تعبيرية وقع فيها .

ففى فصل « كامل وأولاده » يقع كامل وصديقه فى ورطة كهذه حين يحتاجان الى بيض فيطلبانه من صاحب فندق فى باريس بلغة الاشارة ـ فالاثنان لا يعرفان الفرنسية .

يقلد كامل صوت الفرخة ويقلد الافندى صديقه صوت الديك ، ويقوم الاثنان فيما بينهما بمحاكاة فكاهية لعملية وضع الفرخة لبيضه ، يمثلها طربوش يتدحرج بين فخذى كامل حتى يصل الارض ، فيفهم صاحب الفندق المطلوب ويأتى به .

وفى مسرحية « حكاية كل يوم » وحوادثها هى الاخرى تدور فى فندق ، يقوم موقف مشابه حين يهل على موظفة الاستقبال شاب أخرس يطلب فرخ ورق ، فيعبر عن نفسه بلغة الاشارة : الرفرفة بالجناحين تعبير عن « الفرخ » ومربع كبير يعنى الورق ، والمقصود : فرخ ورق ، ثم يطلب مظروفات خالية من اسم الفندق ، فيصور بالحركة شكل بيضة ، ويرمز الى المظروف بحركة القطار ، ويكون المطلوب مظروفات « بيضا » . وهذا كله ما يفهمه على الفور صلاح (الريحانى) ويقوم بترجمته لموظفة الاستقبال التى تستبد بها الدهشة . وفى مسرحية من أواخر ما كتب الصديقان خيرى والريحانى ، وهى مسرحية « الا خمسة » نجد حشدا

كبيرا من شخصيات المسرح الكوميدى الشعبى ، كما نجد موضوعا اثيرا لدى الكوميديا الشعبية .

أما الموضوع فهو البحث عن كنز مخبوء ، تقوم بالبحث عنه شخصية محبوبة يتمثل فيها الشعب نفسه ويود لها من صميم الفؤاد أن تعثر على الكنز فعلا ـ تلك هى شخصية سليمان الزعفرانى المحامى المفلس ، الشريف المتطلع .

وأما الشخصيات المنقولة من الكوميديا الشعبية ، فنجد بينها التركية المتفطرسة ، واليوناني العبيط ، والتاجر البلدى المتفاخر الساذج ، والخادمة «القارحة» والابن العنيط (١) ، والام البلدية المفرطة الحنان ، والتركى الجلف .

كما نجد كمية لا بأس بها من وقود الكوميديا الشعبية الذى لا غنى عنه قط ، وهو الردح .

وعن طريق احكام الربط بين الكوميديا الشعبية ، وكوميديا الجماهير العريضة المنقولة من فرنسا وعن طريق شيء من النقد الإجتماعى غير الثورى أستطاع بديع ونجيب أن يقدما عددا كبيرا من المسرحيات امتعت الناس ، وأقنعتهم بأن ما يشاهدونه على المسرح هو جزء من حياتهم فعلا .

وبهذا اتصل تيار الخلق الكوميدى ولم ينقطع ، وهو التيار الذى قدم نماذج ناضجة منه ابن دانيال ، وكافح بعنوب صنوع كفاحا فكريا وعضليا حتى استطاع أن يعيده الى الحياة فى عصرنا الحديث .

(١) الابن العبيط فى الكوميديا المرتجلة شخصية معروفة ومستقلة

خاتمة :
مولد الكوميديا الجديدة

فى عام ١٩٥١ انتهى نعمان عاشور من كتابة أولى مسرحياته « حياتنا كده » وهى التى أسماها فيما بعد « المغماطيس » ووصفها بأنها « كوميدى من أربعة فصول » .

كان قد انقضى على وفاة الريحانى حوالى عامين ، وكان الكسار قد ترك ميدان الكوميديا — عمليا — قبل ذلك التاريخ بسنوات ، وبدا للناس ان الميدان قد أصبح خاليا من المبدعين ، وان سنوات طويلة لابد ان تمر قبل أن يقوم من يستطيع ملء الفراغ الكبير الذى تركه هذان القطبان الكبيران من أقطاب الكوميديا

ولكن تاريخ الادب المسرحى كان قد قرر شيئا آخر

ففى عام ١٩٤٢ ، كانت كلية الآداب من جامعة فؤاد الاول ، قد أخرجت الى الحياة ، من بين خريجيها العديدين فى ذلك العام ، شابا خفيف الظل ، حلو الدعابة مر النقد ، ذكى الفؤاد ، تمور فى قلبه وفكره رغبات عارمة للثورة على مجتمع كان يراه متعفنا فى كل مظهر من مظاهره .

وكان هذا الشاب يجمع بين الفكر الاشتراكى ، والرغبة فى « أداء » هذا الفكر على نحو بصرى ، مجسد أمام جمهور ، وكان قد جرب حظه من قبل ، أيام

الدراسة ، فى كتابة اسكتشات تمثيلية كان يقرؤها بنفسه على زملائه فى الدراسة ، فان لم يجد منهم تطوعا لسماعه ، القى عليهم القبض القاء وأصر على أن يسمعهم أعماله ، أقبلوا عليه ، أم أعرضوا .

وكان هذا الشاب هو نعمان عاشور .

***

وكوميديا « المغماطيس » هى نوع جديد من الكوميديا المسرحية التى عرفتها بلادنا ، والتى استعرضنا مراحلها المختلفة وألوانها فيما تقدم من صفحات .

ان انتماءاتها الى الكوميديا الشعبية قليلة لدرجة تلفت النظر ، وهذه حقيقة سنثبت حالا مدى ما فيها من كسب وخسارة لفن الكوميديا بوجه عام .

وحتى حينما تلتقى كوميديا نعمان عاشور بنماذج وشخصيات من الكوميديا الشعبية ، لا تلبث عين الكاتب الفاحصة ، وروحه النافذة الى جوهر الاشياء أن تتسرب الى داخل الوعاء الذى تعرض الكوميديا الشعبية مظهره الخارجى وحسب ، فاذا بالشخصية النمطية تتحول عند نعمان عاشور الى شخصية كاملة الاستدارة ؛ لانه سرعان ما يكتشف ما يدور داخلها من صراع وانقسام وما يمور فى أعماقها من رغبات وأحاسيس متعاقبة .

اذ ذاك تتحول شخصيات الكوميديا الشعبية الى كائنات حية ، وتترك جذورها ، ولا يعود لها من الاصل الا المظهر الخارجى .

وقد كتب نعمان عاشور « المغماطيس » ليضحك الناس ويغيرهم معا ، أملى عليه هذا الهدف المزدوج ثورته الاجتماعية وفكره الاشتراكى ، وساعده حبه للناس ورغبته الطبيعية فى مخالطتهم — بل فلنقل

انتماؤه الطبيعي لهم ، واحساسه غير المخلوط بانهم أهله وناسه فعلاً ـ على أن ينتزع موضوعه من حياة الناس الفعلية

لهذا ـ مرة أخرى ـ تحركت تماثيل الكوميديا الشعبية ـ تحت بصر نعمان عاشور ، وضاقت القوالب بما احتوت فتفجر منها الارهاب ، واصبحنا ازاء كوميديا جديدة ولدت بين ظهرانينا ، واصبحت تعرف فيما بعد بالكوميديا الانتقادية ـ المصرية حقا ، مولدا ، وفكرا ، وعاطفة ، وروحا .

تعرض مسرحية « المغماطيس » لمصائر افراد أسرة مصرية من الطبقة الوسطى الصغيرة تعيش فى القاهرة فى اواخر الاربعينات ، راس الاسرة سيدة فى الخمسينات مات زوجها ، وكافحت الكفاح المر التقليدى الذى يخوضه أفراد طبقتها فى مواقف مماثلة من اجل تربية ولد لها وبنت مات عنهما الزوج .

أما الولد فقد واصل دراسته حتى سافر الى فرنسا لدراسة علم التحليل النفسى ، وعاد بعد سنوات ليواجه وضعا قلقا مزعزعا ، فهو ضائع بين حضارة متقدمة قطف ثمارها سنوات متصلة ، وبين تقاليد وعادات موروثة عرفها منذ بدء حياته .

وهو مضطر الى العيش فى حى شعبى هو درب عجور حيث الناس ينظرون اليه على انه نوع من شمهورش ، ويتوقعون منه الخدمات ذاتها التى يقدمها ذلك الوسيط بين الانس والجن .

واخته ، البنت الناضجة قمر ، تعلمت حتى اصبحت مؤهلة للتدريس فى احدى المدارس الابتدائية ، وهى محيرة بين أن تصبح امراة عاملة ، وبين أن تعيش حياة الدعة والكسل والعبودية التى يقدمها لها تاجر موسر تقدم لخطبتها .

حول هذه النواة الاجتماعية التى تصور مصر فى مرحلة انتقال ، وتقدم شخصيات قلقة ، محيرة بين عالم يموت وآخر لم يولد بعد ، يدير نعمان عاشور أحداث مسرحيته ويضيف اليها مزيدا من الشخصيات .

هناك التاجر الفنى المستغل ، الذى ينتمى بلا تردد الى مجتمع الثروة ، والنصب والاستغلال : حسين ابو المال ، وهو يتقدم « لشراء » البنت قمر ، واثقا من سحر ماله ، وقدرته على ان يتخطى عقبة الفارق الكبير فى العمر بين العريس والعروس .

وهناك عطوة افندى الكاتب بمحل « أبوالمال » الذى يسخط على الظلم ، ويحتج على النصب ، ولكنه عاجز عن أن يفعل شيئا ، غير تناول المخدرات ، وهو الآخر محير بين السخط على المجتمع الرأسمالى ، وبين الرغبة المحمومة فى أن يقع له نصيب من الغنائم التى يوزعها ذلك المجتمع على أفراد منتقين منه .

وهناك الست فرحانة التى تجمع بين مهنة الخاطبة ومهنة الوسيط التجارى ، وتشارك الحاج « حسين ابو المال » تجارته القذرة فى قوت الشعب ، وتوفق بين الرؤوس فى الحلال ، لايهمها أى راس تجمع على أى راس !

وهناك التاجر الشريف ، والاخ الاصغر « المنكسر » للحاج « حسين أبو المال » وهو محمود ، الذى التهم اخوه الاكبر نصيبه من الميراث ، ووظفه فى المحل الذى كان ينبغى أن يكون شريكا فيه ، لا موظفا ، يقنع براتب صغير يعيش منه .

ولو القينا نظرة فاحصة على هذه الشخصيات الرئيسية ، لوجدناها فى الاساس شخصيات نمطية ، بعضها معروف فى حقل الكوميديا الشعبية .

عطوة أفندى ، بما يجمع من مكر وغباء ، ونقد لاذع، وقدرة على التهريج وحيلة لا تنفد ، تعينه على الخروج من المآزق ، هو فى أساسه المهرج الشعبى ، أو الاراجوز
والست فرحانة هى الخاطبة التقليدية — فى الجوهر — التى عرفتها الكوميديا الشعبية من أيام ابن دانيال
وغريب ، هو شمهورش ، الساحر ، القادر على أن يأتى بالمعجزات ويغير مصائر البشر .
والحاج حسين هو الشرير ، أو الاب ، أو العجوز ، الذى يحاول التحكم بقوته أو ماله ، أو مركزه فى مصائر الشباب ، ويربط الى هيكله المحطم زوجة شابة متفجرة بالحياة .

ومحمود أبو المال هو الشاب الطيب ، أو العاشق الذى يطمح الى أن يجمع شمله بالفتاة التى يهفو اليها قلبه .
ولو قصرنا الحديث على هذه الشخصيات الرئيسية لوجدنا ان أساس المسرحية شعبى فعلا .
غير أن نعمان عاشور لا يترك هذه الشخصيات التقليدية وشأنها ، وانما هو يتسرب الى داخلها واحدة واحدة ، فيكشف لنا عن شيء طريف حقا ، ان مأساة كل من هذه الشخصيات انها لا تلعب الدور الذى يهيؤه لها تاريخها السابق وانتماءاتها الطويلة الى الكوميديا الشعبية .
غريب الفنجرى ليس شمهورش ، بل هو احتجاج فعلى وفكرى على شمهورش ، وان كان به جزء ملحوظ من الشعوذة .

وعطوة افندى ليس اراجوزا ، وانما هو رغبة متصلة فى التخلص من الاراجوزية فى نفسه ، وفى نفوس الاخرين . انه احتجاج قائم على وجود

« الاراجوز » فى حياتنا ، كل ما هنالك انه لا قدرة له على التخلص من الاراجوزية فى نفسه وفى الغير ، ومن ثم تجمع شخصيته بين الاراجوز وبين نقيضه .

وحسين أبو المال ، ليس التاجر المستغل وحسب ، وانما فى اعماقه شيء يحتج على هـذه الشخصيـة ، ويطالبه بالعودة الى أصوله البسيطة ، أيام أن كان تاجرا شريفا مكافحا .

وقمر التى تتحرك أحداث حياتها فى مجرى تقليدى تعرفه الكوميديا دى لارتى والكوميديا المرتجلة المصرية حق المعرفة ، اذ تجعلها تتزوج - رغمـا من أعمق أعماقها - من سيد موسر ، وتهيؤها بهذا لدور الزوجة الشابة الغزلة ، التى تعرفها الكوميديا الشعبية كمـا تهيىء زوجها للدور التقليدى : دور الزوج العجـوز المخدوع - قمر هذه تحتج على هذا الدور احتجاجا واضحا ، فتتبين ان الغنى هباء ، وأن العيش فى فيللا فاخرة يساوى السجن ، ولـكنها لا تصـبح زوجـة غزلة ، ولا تبحث عن الصحاب ، وانما تجد العزاء فى الـكتب والموسيقى العالمية .

شخصية واحدة فقط من هذه الشخصيات التقليدية الاساس هى شخصية الاخ المنكسر محمود ، تظل على حالها ، فلا تحتج ، وان كان مصيرها لا يظل تقليديا ، فان محمود لا يحصل على الفتاة التى يحبها كما تقضى بهذا تقاليد الادب الشعبى عامة !

أما شخصية الخاطبة فرحانة ، فان نعمان يضفى عليها حيوية كبرى ، ويمنحها دورا كبيرا فى المسرحية تتحول معه من مجرد وسـيطة زواج وتاجرة ، الى محركة لاحداث المسرحية وعامل هام فى حل عقدتها ، وبهذا تستدير الشخصية الى حد واضح ، ونسى -

فى ثمرة الاحداث ـ انها فى أساسها هى الشخصية النمطية المعروفة فى الكوميديا الشعبية .

هذه هى المسرحية التى آذنتنا بمولد الكوميديا الجديدة ، وكانت بشيرا بسلسلة من مسرحيات مماثلة قدمها أنصار الكوميديا الانتقادية القائمة على الفكر الاشتراكى .

وكما راينا ، ادارت هذه الكوميديا الجديدة ظهرها ـ تقريبا ـ للكوميديا الشعبية القائمة على تقاليد الكوميديا دى لارتى الايطاليه وأصول الفصل المضحك المصرى ، والتى تعتمد فى جزء هام منها على فن الممثل ـ المهرج ، القادر على الابتكار الفورى ، واعتمدت بصفة أساسية على قدرة المؤلف وفكره ونظرته الاجتماعية .

وقد كان من أثر هذا ان زاد العمق فى الكوميديا الجديدة ـ العمق الفكرى والفنى معا ، فالفكر واضح فى مسرحية « المغماطيس » والرسالة الاجتماعية لا تخطؤها عين ، بل هى فاقعة فى بعض المواضع . والفن المسرحى ـ وخاصة فن رسم الشخصيات وادارة الحوار الذكى المشاكل للواقع ، متقدم أيضا عن نظيره فى الكوميديا الشعبية .

وهذان مكسبان لاشك فيهما ، أسهما فى رفع المسرحيات التى قدمتها هذه الكوميديا الجديدة الى مستوى الادب المسرحى ، الى جانب كونها أعمالا مسرحية قابلة للتمثيل .

غير ان ما كسبته الكوميديا الجديدة من عمق ، قد خسرته فى الانتشار ، فان هذه الكوميديا قد بالغت فى النأى عما ألفه الناس من شخصيات وحوادث وموضوعات ، واعتمدت فى نجاحها على قوة الفن والفكر

فقط ، دون الاستناد الى تراث الاجيال .

لم تفعل هذا عامدة ، وانما لان كتاب الكوميديا الجديدة ، رغم عطفهم البالغ على القضايا الاجتماعية ، بما فيها قضايا الشعب عامة ، انما هم فى جوهرهم يمثلون الطبقة الوسطى الصغيرة ، واهتماماتهم ، وموضوعاتهم ، ومواقعهم الفكرية ، وتدريبهم الفنى كله نابع من وجهة نظر الطبقة الوسطى الصغيرة .

وقد نتج عن هذا أن أصبحت الكوميديا الجديدة تعبيرا عن مثقفى الطبقة الوسطى الصغيرة ، مما يدفعنى الى تسميتها كوميديا المثقفين . وقد كان لهذه الكوميديا دوى كبير يوم مولدها ولايام طويلة بعد هذا المولد .

ولكن هذا الدوى لم يؤثر كثيرا على الكوميديا الشعبية ، وظلت هذه قوية ، قادرة على جذب أعداد كبيرة من المتفرجين ، أكبر بكثير مما جذبت كوميديا المثقفين .

ان الازمة التى تجد كوميديا المثقفين فيها نفسها الآن ، راجعة فى أساسها الى ضعف صلتها بكوميديا الشعب ، ولا أمل أمام كوميديا المثقفين فى مزيد من الحياة والانتشار ، الا اذا تعلمت من الكوميديا الشعبية كيف تضحك المتفرج حتى تتحرك أجهزته المادية جميعا الى جوار ما أنجزته كوميديا المثقفين من تحريك وتنشيط لاجهزة الفكر عند عملائها المحدودى العدد .

وكلاء اشتراكات مجلات دار الهلال

انجلترا : THE ARABIC PUBLICATIONS
DISTRIBUTION BUREAU
7, Biskopsthrope Road
London S.E. 26
ENGLAND.

البرازيل : Sr. Miguel Maccul Cury.
B. 25 de Maroc, 994
Caixa Postal 7406,
Sao Paulo. BRASIL.



هذا الكتاب

حين ادخل شمس الدين بن دانيال المقامة الى المسرح ، وحولها من
يروى الى فن يؤدى عن طريق اشخاص كثيرين واصوات متعددة ، ولد الم
العربى الحقيقى ، وولدت معه الكوميديا العربية اولا ، ثم المصرية من بعد
وهذا الكتاب يتناول بالتحليل تراث الكوميديا العربية والمصرية من
التاريخ البعيد حتى اواسط الاربعينات من هذا القرن ، حين وضع كل
نجيب الريحاني وبديع خيرى كوميديات مصرية ممتازة ، استندا فيها ـ
وقت واحد ـ الى مسرح البولفار الباريسي ، وتراث الكوميديا الشـ
المصرية ..

وسيجد القارىء فى الكتاب تحليلا للامكانيات الدرامية للمقامة ، وع
للاصول الفنية لمسرح خيال الظل والاراجوز وفنون الشارع ، ثم دراس
لكوميديات محمد عثمان جلال الممصرة ، وكوميديات محمد تيمور الموضو
الى جوار تحليل دقيق ـ يقدم لاول مرة ـ لكوميديات على الكسار ونج
الريحاني ..

وينتهى الكتاب بتحليل تسجيل لاول مسرحية كتبها نعمان عاشور مست
بها عهدا جديدا للكوميديات المصرية ..

١٥ قرشـا